

إضاءات نقدية فی الأدبين العربی و الفارسی

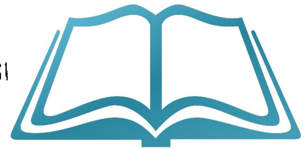
فصلية محكمة، السنة السادسة، العدد الثانی والعشرون

صيف ١٣٩٥ ش / حزيران ٢٠١٦ م

إضاءات نقدية فصلية محكمة

السنة السادسة، العدد الثانی والعشرون، صيف ١٣٩٥ ش / حزيران ٢٠١٦ م

ردمد ٦٥٧٣-٢٢٥١



إضاءات نقدية (فصلية محكّمة)
السنة السادسة ـ العدد الثاني والعشرون ـ صيف ١٣٩٥ش/حزيران ٢٠١٦م
صص ٢٩ ـ ٩

التفرد الإبداعي عند الشريف المرتضى منهجا ورؤية؛ قراءة في كتاب طيف الخيال

نادية هناوي سعدون*

الملخص

يتناول هذا البحث مفهوم التفرد الإبداعي بوصفه هاجسا نفسيا وملمحا ذاتيا يدفع المبدع إلى التميز عن أقرانه ومجايليه رؤية وتشكيلا لما اكتسبه من أدب وعلم.
ويتضح هذا المفهوم عند الشريف المرتضى في كتابه (طيف الخيال) من ناحيتي نظم الشعر ونقده، وهو يرصد المعاني ذات الصلة بالطيف والخيال؛ محللا ألفاظه وتراكيبه، وموزعا أشكاله في أربع صور: أولا، التفرد بالمؤاخذة والرد وثانيا، التفرد بالتمحيص والتأويل وثالثا، التفرد بالانحياز ورابعا، التفرد بالسبق والصدارة.

الكلمات الدليلية: التفرد، المؤاخذة، التأويل، الانحياز، السبق.

---

*. أستاذة في النقد الأدبي الحديث بالجامعة المستنصرية، بغداد، العراق
nada2007hk@yahoo.com

تاريخ الوصول: ١٣٩٤/٩/١٨ش
تاريخ القبول: ١٣٩٥/٤/١٨ش

المقدمة

إذا كان الشريف المرتضى شاعرا مميزا، فإنه أيضا ناقد فذ وكاتب مرموق له أكثر من سبعين مصنفا جمعها الأستاذ أبوالفضل إبراهيم وأضاف الأستاذ الدكتور محمد حسن آل ياسين ثلاثة رسائل نشرتها سلسلة المعارف للتأليف والترجمة والنشر بالنجف. (الشريف المرتضى، ١٩٦٢م: ٣٢-٢٦)

ولم يكن تفرد الشريف المرتضى فى عصره مقتصرا على الأدب والنقد، بل شمل العلم والمعرفة بمختلف صنوفها وقد تخرج على يديه طائفة من تلامذته أصبحوا بعد ذلك أعلاما كأبي جعفر محمد بن الحسن الطوسي وأبي يعلى سالار بن عبد العزيز الطبرستانى. (المصدر نفسه: ٤٧؛ الآمدى، ١٩٧٢م)

ويظهر الشريف المرتضى فى كتابه "طيف الخيال" حسا دقيقا وفهما عميقا وبيانا قويا مفصحا عن فهم الشعر بنظرة الشاعر وإحساسه لا بنظرة اللغوى ومقياسه؛ وضمن رؤية انفتاحية تمزج الشعر بالنقد والتأليف بنقد النقد عبر تناوله لآراء المتقدمين فى الطيف والخيال مظهرا فيها مقدرة أدبية ونقدية باهرة.

ويحفل الكتاب باستخراجات شعرية فى الطيف لمتقدمين ومتأخرين، وبوقفات نقدية إزاء قضايا أدبية كثيرة وقد عدَّ المحقق حسن كامل الصيرفى هذا الكتاب من عيون كتب النقد الأدبي «لأن مؤلفه ناقد من الطراز الأول: دقة حس وعمق فهم وقوة بيان وكان يفهم الشعر بنظرة الشاعر وإحساسه لا بنظرة اللغوى ومقياسه وبذلك استطاع أن يصوب أخطاء من سبقوه ويزيد من قيمة هذا الكتاب انه يضم فصلا من كتاب الموازنة للآمدى.» (المصدر نفسه: ٤٧؛ والآمدى، ١٩٧٢م)

وأضاف واصفا الشريف المرتضى بأنه «عالم متمكن من لغة العرب واسع الاطلاع قوى الحجة ناصع العبارة بليغها يرتفع بأسلوبه النثرى الجميل الرشيق الأنيق إلى ذروة سامقة.» الشريف المرتضى، ١٩٦٢م: ٢٠)

والمرتضى بحسب رأيه شاعر لا يرتفع إلى مرتبة الناثر أما كونه ناقدا فإن مكانه فى الصدارة فهو بصير بمعانى الكلم دقيق الحس ذواقة للجيد من الشعر يمزج بين الأدب والعلم ويتجلى اطلاعه الواسع فى التحليل والنقد. (المصدر نفسه: ٢١-٢٠)

وجدير بالذكر أن الصيرفى بعد أن انتهى من تحقيق كتاب "طيف الخيال" ألحق به مراجع لمؤلفين سبقوا الشريف المرتضى أو تأخروا عنه حقبة من الزمن وقد اثبتوا أقوالا للشعراء فى الطيف من خلال وضع فصول فى مؤلفاتهم عن الطيف فيها مختارات شعرية لبعض الذين ذكرهم المرتضى أو الذين لم يذكرهم مبتدئا بالشعر والشعراء لابن قتيبة مارا بالموازنة والزهرة وزهر الآداب والحماسة وغيرها، ومنتهيا بنهاية الأرب فى فنون الأدب لشهاب الدين النويرى.

وغاية المحقق من وراء ذلك كما قال: «ليكمل هذا الموضوع ويتم لهذا العقد جمانه» (المصدر نفسه: ١٨٢) ويبدو أن المحقق قد أراد بإدراج تلك الاستخراجات من أمهات الكتب القديمة أن يستدرك على الشريف اختياراته أو أن يتحفظ على دعوى الشريف بالسبق والتفرد وليدلل على أن المصادر القديمة قد تناولت ذلك أيضا.

وقد شكل هذا الملحق ما نسبته ٥٠٪ من الكتاب فمن صفحة ١٨٧ إلى صفحة ٣٧٥ أى ما يقارب ١٨٨ صفحة مقابل ١٨١ هى كامل عدد صفحات كتاب طيف الخيال!

التفرد ومنهجية نقد الشعر

التفرد الإبداعى هاجس نفسى وملمح ذاتى يدفع صاحبه إلى التميز رؤية وتشكيلا متباهيا بالموهبة الفطرية التى حباه الله بها وبما اكتسبه من أدب وعلم.

وهو فى ذلك كله متزود بحوافز معلومة ودوافع مقصودة تؤهله لأن يسلك هذا المسلك فيكون بالنسبة للآخرين ممن جايلوه أو لم يجايلوه مثالا يحتذى وصورة مشرقة للتفرد الإبداعى الطامح إلى التألق بفاعلية وإيجابية أصلا وفرعا.

وعلى مستوى الأدب والنقد كان التفرد عند الشريف المرتضى سمة من سمات الموهبة الفذة والفطرة السليمة ليكون علما أدبيا له مسلكه الخاص لغة وصياغة سواء أكان ذلك فى نظم الشعر أم نقده وتلقيه أم فى صوغ النثر والبيان بأشكاله المختلفة.

وقد درس المرتضى بعض الظواهر الأدبية كما شخص قضايا فنية وجمالية وعن ذلك قال الشجرى: «انظر هذا الطبع المتدفق والنسج المطرد المتسق من أعرابى قح قيل إنه أول مفتتح لوصف الطيف وكأنه لانطباع سبكه وجودة رصفه لما قال هذا المعنى

الكبير وقلب باطنه ظاهره وباشر أوله آخره.» (الملوحى، ١٩٧٠م: ٦٢١-٦١٣)

ولا يغدو التفرد سمة يحملها صاحبها ما لم يكن على ثقافة عالية ودراية عميقة ووافية فى الأدب والعلم ليكون له طابعه الخاص ورؤيته الفكرية المخصوصة به لوحده دون غيره وقد كانت للمرتضى «جولات فى علم الكلام إذ كان من أقطاب المتكلمين فى القرنين الرابع والخامس الهجريين ... وظهر ذلک فى مؤلفاته الأمالى والشافى والمحكم والمتشابه وتنزيه الأنبياء.» (قصاب، ١٩٨٥م: ١٢٧)

وشعريا تفرد الشريف المرتضى بالنظم فى مختلف فنون الشعر شأنه شأن أخيه الشريف الرضى الذى قال عنه الدكتور زكى مبارک: «أفحل شاعر عرفته العربية وأعظم شاعر تنسم هواء العراق» (مبارک، ج١، ١٩٥٢م: ٩)

ولا غرو أن الشاعر لن يحتل موقعا مهما فى العملية الإبداعية ما لم يحمل فى داخله هاجسا نقديا يدفعه إلى أن يتمم بنية كتابة النص بما يضمن لها شروط التلقى والتأويل وقد أدرک المرتضى أن «القارئ شريک إيجابى فى إعادة الخلق الشعرى الذى لا يتم إلا به.» (لطفى، ١٩٧٠م: ١٣٦)

ولقد جمع الشريف المرتضى الهاجس النقدى جنبا إلى جنب الهاجس الإبداعى فكان قارئا ناقدا لا يقوم الفعل النقدى عنده إلا على معايير تتعاقد بينه بوصفه منشئا وبين نصه ومتلقيه وهذا ما حقق له «تحريک طاقات اللغة الكامنة واعتمادها فى أداء المعنى على الإيحاء والإشارة وترک التصريح ... حتى لكأن عملية القراءة تنقلب إلى ضرب من الاستبطان الذاتى وإذ ذاک تصبح لغة النص مجرد قادح تتداعى له المعانى فى النفس..» (حمادى، ١٩٨١م: ٦٢٠)

ولما كان للعامل النقدى أثر مهم فى صحة القراءة؛ فإن ذلک ليس مطلقا بل قد يخضع لحدود وأطر فنية فالقارئ للشعر يستطيع أن يجدد باستمرار أفكارا ومعانى جديدة له والشعر فوق أساليب الكلام وفوق التحليل اللغوى والترجمة والموضوع، ذلک أن الشعر فى رأى ابن المدبر (ت ٢٧٠هـ) «موضع اضطرار يغتفر فيه الإغراب وسوء النظم والتقديم والتأخير.» (الدسوقى البساطى، ١٩٦٥م: ٢٦١)

ويتخذ منهج التفرد فى كتاب طيف الخيال عدة رؤى استطاعت أن ترصد المعانى

ذات الصلة بالطيف والخيال وتحلل ألفاظه وتراكيبه غزلا وصبابة ووجدا وعشقا؛ وعلى هذا الأساس تنوعت أشكال التفرد الإبداعى عند الشريف المرتضى وكالآتى:

ـ التفرد بالمؤاخذة والرد.

ـ التفرد بالتمحيص والتأويل.

ـ التفرد بالانحياز أو التغاضى.

ـ التفرد بالسبق والصدارة.

١. التفرد بالمؤاخذة والرد

إن اعتداد الشريف المرتضى بمقدرته النقدية قد مكنه من تحقيق التفرد الإبداعى الذى كثيرا ما يأخذ صيغة المؤاخذة والرد عبر قراءات تؤسلب قراء سابقين أو مجايلين أو ترفض قراءات شعرية متقدمة وهو مما يدخل فى حقل نقد النقد.

ولكى يحقق الناقد قراءة رادة أو مؤاخذة فلا بد أن يمتلك ذاتا قادرة على استنطاق المقروء واستلهام مكوناته، وقد اتخذ التفرد بالمؤاخذة سبيل الموازنة ما بين قراءات الآمدى لشعر أبى تمام وبين قراءات المرتضى لشعر هذا الشاعر ومن ذلك تعقيب المرتضى على قراءة الآمدى للأبيات:

زار الخيال لها لا بل ازاركه ... فكر إذا نام فكرُ الخلق لم ينمِ

ظبى تقنصته لما نصبت له ... من آخر الليل إشراكا من الحلم

ثم اغتدى وبنا من ذكره سقمٌ ... باق وان كان معسولا من السقم[١]

(عزام ومحمد عبدة، ١٩٧٠م: ١٨٦-١٨٥)

وقد عدَّ الآمدى الشطر الأول من البيت الأول ليس بالجيد فرد المرتضى عليه معتذرا لأبى تمام «فأى معنى لقوله إنه ليس بالجيد وقد فطن من غرضه لما فيه العذر وزوال العيب والقدح فكأنه جمع بين الشىء وضده» (الشريف المرتضى، ١٩٦٢م: ٩)، ثم أخذ يفصل الرد بالوقوف عند الألفاظ واحدة واحدة منتقلا إلى الشطر الثانى من البيت الأول فلم يجد مشكلا فيه لاسيما أن إبدال لفظ الخلق بالخلو لا بأس بها، لينتقل

١. وفى الديوان (فى آخر الليل) و(مشغولا عن السقم).

إلى الشـــطر الثانى من البيت الثالث الذى وجده الآمدى ليس بشيء «يريد أنه لا ينام بالليل وأنه يســهره وأنه يهوم فى آخره تهويما فيطرقه الخيال فى ذلك الوقت.» (المصدر نفسه: ١١)

فردَّ المرتضى داحضا تلك القراءة مضيفا وجها آخر لقول الشاعر آخر الليل وليس أول الليل ليقول: «إن الخيال لا يطرق فى العادة إلا مع وقور النوم وغزارته والاستثقال فيه وهذا إنما يكون فى أواخر الليل ومع اســتمرار النوم وطول زمانه فلهذا خص آخر الليل.» (المصدر نفسه: ١١-٧)

ومن المؤاخذات الأخرى التى ســجلها الشريف المرتضى على الآمدى طعن الأخير علــى أبيات لأبى تمام فرد المرتضــى «فأما طعن الامدى على الأبيات الميمية التى لأبى تمــام ودعــواه أنه لا حلاوة لها ولا طلاوة فمن قبح العصبيــة لأن قوله .. صحيح الوضع مليح المعنى لأنه إذا كان لا تلاقى بينه وبين محبوبه نهارا ولا وصل ولا قرب وأن ذلک كله يكون ليلا فالليل أنفع له من النهار وأمتع وأى شيء يراد من أبى تمام أن ينتهى إليه فى هذا البيت أكثر من هذا.» (المصدر نفسه: ١٩)[١]

وإذا مــا أعجب الآمدى ببيتين للبحترى لأنه «لا شــبهة على متعصب فى حســنها ونصوعها» فإن المرتضى يرد مؤاخذا الآمدى ومتسائلا كيف أنه وجد فى أبيات أخرى أنها أحســن وأحلى مرجحا أن تفضيلها على الأولى غير صحيح. (المصدر نفسه: ٢٣-٢٢)

ومثــل ذلک أيضا إعجاب الآمــدى بأبيات للبحترى إذ قــال: «وهذا والله الكلام العــربى والمذهب الذى يبعد على غــيره أن يأتى بمثله ـ فجاء المرتضــى بقراءة رادة ـ ونقــول: إن الوصف يقصر عن بلاغة هذه الأبيات وبراعتها وســلامتها وإنما بعجب من طروق الخيال مع الأرق الذى يشرِّد الخيال فلا يكون معه فى موضع العجب.» (المصدر نفسه: ٣٠)

ولمــا وجد الآمدى فى أبيات تســعة للبحترى أنها «لو وردهــا الظمآن لروى لكثرة

---

١. والبيت الذى مثل به، هو:

الليالى أخفى بقلبى إذا ما　　　جرحته النوى من الأيام

مائـه» رد المرتضـى معتدا بذوقه ومنفـردا بالقراءة لا أكثر «وأقول: إنـه قد تقدم فيما أوردنـاه للبحترى من هذا الباب ما هو من هذه الأبيـات انصع وأطبع وأحلى وأعلى وأعبق بالقلوب واعلق بالنفوس.» (المصدر نفسه: ٢٥)

وعـن قراءة الآمـدى لأبيات البحـترى (البحـترى، ١٩٦٢م: ١٩٩-١٧٩)١ قال المرتضى رادا: «أن الأبيات ناصعة الجمال بعيدة المثال وفى البيت الأخير .. معنى جليل القدر ثقيل الوزن له غور عميق وأس وثيق وإنما أراد البحترى أن الذى يراد من الحق من بلِّ الغُلة وإمسـاک الرمق وتمنع النفس هو فى هذا الباطل فقد تسـاويا فى الغرض المقصود وقام الحق فيه مقام الباطل.» (الشريف المرتضى، ١٩٦٢م: ٢٩-٢٨)

وعلى الرغم من أن المرتضى كان فى أغلب قراءاته لموازنات الامدى مؤاخذا ورادا إلا أنه كان فى بعض الأحيان يوافق الآمدى على بعض قراءاته فمثلا أنه وافق الآمدى فى أربعـة أبيـات كان قد قرأها الآمدى فوجد أنها قول ليـس بينه وبين القلب حجاب فعقب المرتضى «وقد صدق فى مقالته وأنصف فى شهادته.» (المصدر نفسه: ٣٧)

وقد يكون المرتضى فى قراءاته الرادة معنِّفا الآمدى ومزدريا عليه فمثلا أن الآمدى كان قد أعجب بأبيات للبحترى فقال: «وهذا كله إنما حسن هذا الحسن وقبلته النفوس لأنه اعتمد أن يخبر بالأمر على ما هو به من غير زيادة ولا نقصا.» (المصدر نفسه: ٣٩؛ وصقر، ١٩٧٢: ١٤٠)

فرد المرتضى ردا قاسـيا لا يخلو من التهكم والتعنيف «لا فصاحة لكلامه ولا بلاغة ولا براعة وكم من مخبر عن الشـىء على خلاف ما هو به لكلامه القبول وإلى القلوب الوصـول وهـذا يدل على أن حظ الألفـاظ فى الكلام الفصيح منظومـا ومنثورا أقوى مـن حظ المعانى وقد نبهت على ذلک فى مواضع من كلامى من أراد الاسـتقصاء وقف عليها.» (المصدر نفسه: ٣٩)

وكذلک عـارض المرتضى الآمدى حين رأى فى أبيات لأبى تمام أنها لا حلاوة فيها ولاطلاوة بالرد أن فى الأبيات «إحسانا لا يجحد وفضلا لا ينكر.» (المصدر نفسه: ١٨-

١. وأول الأبيات:

أما راعک الحى الحِلال بهجرهم وهم لک غـدوا بالتفرق أروع

١٧؛ صقر، ١٩٧٢م: ١٣٥)

ولما كان المرتضى يؤاخذ الآمدى فإنه كثيرا ما كان يعتذر للشاعر البحترى (المصدر نفسه: ٤٩)، وقد يدفعه تفرده فى المؤاخذة والرد أن يصطنع قراءات نقدية تبنى على افتراض أن قائلا ما تساءل طالبا منه جوابا فيقوم بالرد بقراءة معقبة ومن ذلك أن قول البحترى:

كان الكرى حظ العيون ولم أخل   أن القلوب لهن حظ فى الكرى

(البحترى، ج١، ١٩٦٢م: ٢٤٣)

فقال «لقائل أن يقول: أى حظ للقلوب فى الكرى لم يخله ثم وجده؟ وأى حظ معهود للعيون من الكرى فان هذا ليس يبين فى كلامه؟ والجواب: أن العيون من حيث تودعت وسكنت عن موالاة النظر..كان لها بذلك حظ من الكرى دون القلوب.» (الشريف المرتضى، ١٩٦٢م: ٢٦-٢٥)

ومن المعروف أن المرتضى كان ميالا إلى البحترى الذى كان أثره فيه وفى أخيه الرضى واضحا جليا لاسيما اهتمامه بالطيف فاقتفيا أثره فى هذا الباب. (المصدر نفسه: ٢١ مقدمة المحقق)

وبذلك يتخذ التفرد عند المرتضى منحى نفسيا أساسه التنافس الشعرى والميل النقدى الذى يمنحه القدرة على الرد بحزم والمؤاخذة بجدارة.

٢. التفرد بالتمحيص والتأويل

سلك الشريف فى النقد مسلكا منهجيا يقوم على تتبع دلالات الألفاظ ومعانيها وتقليبها بما يوصل للمتلقين تأويل المعانى، متفحصا المسائل الأدبية متأملا الظواهر الشعرية بموضوعية وعلمية مدعمة بحجج عقلية فيها علم بالشعر وفنونه .. ومن ذلك تأويله هذا البيت، وهو لأخيه الشريف الرضى:

أراغب من طيف الخيال وصالا   ويأبى خيالا أن يزور خيالا

(الشريف الرضى، ج٢، ١٣٠٧ق: ٦٤٠)

فقال مؤولا البيت الشعرى: «فإنما أراد أن الخيال الذى يطرق فى النوم ويتمثل

للراقـد یأبی أن یزور النحیل المدنف الذی قد صـار خیالا من النحافة والنحول، وإنما سمـی الناحل الذی قد ذاب جسـمه وذهب لحمه وغاضت نضارتـه وذهبت غضاضته خیالا تشـبیها بالخیال الذی یتمثل للنائم وهو مما لا حقیقة له ولا وجدان فأجری من زاد نحوله فصار عند الرؤیة غیر متحقق ولا متیقن مجری الخیال فی النوم الذی لا یتحقق وإنما یتخیل وما زالت الشعراء تصف الناحل بأنه خیال لا یحس ولا یدرک ولا یعلم.» (الشریف المرتضی، ۱۹۶۲م: ۹۹-۹۸)

وهو إذ یستشهد بأبیات من شعره هو فإنه قد یشرح معنی لفظ أو یفسر صورة، ومن ذلک قوله:

وکیف اهتدی والقاع بینی وبینه ولماعـة القطرین مناعـة القطر

(الشریف المرتضی، ج۲، ۱۹۵۸م: ٦۷)

فعلق مفسـرا للمتلقی رؤیته ومبینا وجهة نظـره «وإنما قلت مناعة القطر وهی علی الحقیقـة ممنوعـة لا مناعة لأقابل بین لماعة ومناعة والمعنـی مع ذلک صحیح لأنها تمنع القطـر السـائر فیها وتعدمه منها فجـاز أن یقال مناعة وان کانت هـی أیضا ممنوعة.» (الشریف المرتضی، ۱۹۶۲م: ۱۲۳)

ومن دلائل النظر النقدی المتمحص تناول المرتضی لقضایا اهتم النقد القدیم بالوقوف عندها ومنها قضیة السرقات لیتفرد برأی نقدی موضوعی یقطع بان التوارد فی الخواطر جائـز «وکمـا قلت فی کثیر من کتبی إنه لا ینبغی لمنصف أن یقول: هذا البیت مسـروق المعنی من فلان لأنه قاطع علی ما لا یأمن هذا أن یکون کذبا فربما تواردا فیه من غیر قصد والأولی أن یقال هذا نظیره وشبیهه.» (المصدر نفسه: ۱٤۱)

وبذلک یصبح بإمکان الشـاعر أن یأخذ المعنـی فیکون ثمرة خاطره لیختص به کما أن الشاعر إذا أحسن الصیاغة فلیس ذلک سرقة «ومن عبر عن معنی متداول بأحسن عبارة وابلغها فکأنه مبتدئه ومنشـئه وما یضره أن سـبق إلیه إذا کان منفردا بإحسـان العبارة عنه فحظ العبارة فی الشعر أقوی من حظ المعنی.» (المصدر نفسه: ۱٦۸)

وقد یقع التوارد من دون عمد وهذا ما لا سـلب فیه ولا نقض ایضا ومن ثم تکون المحصلة الموضوعیة من ذلک کله «وهکذا یجب أیضا ألا یطلق احد فی معنی من المعانی

أنه منفرد به وسابق إليه وإن كان لم يسمع له نظيرا ولا عثر له على شبه لأنه لا يأمن أن يكون فيما لم يبلغه ولا اتصل به ... ومن ذا الذى يحيط علما بكل ما قيل وسطر وذكر والانصاف أن يقال: فى مثل هذا المعنى ينفرد به فلان على ما بلغنى واتصل بى وانتهى إليه تصفحى وتأملى.» (المصدر نفسه: ١٤١)

وفى إطار قضية اللفظ والمعنى كان الشريف المرتضى من أنصار النسج والصياغة إذ أن الغلبة ليست فى الاشتراک فى المعانى وإنما يقع الإحسان فى حسن النسج وسلامة السبک على المعانى (المصدر نفسه: ٢١) وان حظ الألفاظ فى الكلام الفصيح أقوى من حظ المعانى (المصدر نفسه: ٣٩)، وعدَّ لفظة الدعوة هجنة لأن الألفاظ ينبغى ألا تكون عامية قلما يستعملها فصحاء الشعراء. (المصدر نفسه: ٢٠)

وان الصنعة كلما كانت أخفى كانت أحلى (المصدر نفسه: ٢٣) وان لا فضل للمعانى على الألفاظ بل «الخواطر مشتركة والمعانى معرضة لكل خاطر جارية على كل هاجس. وكيف جرى الأمر وعلى أى القسمين كان فان العنصر واحد والمعدن واحد.» (المصدر نفسه: ٩٥)

وقد تابعه فى ذلک نقاد كثيرون ومنهم ابن الأثير الجزرى (ت٦٣٧ق) الذى ذهب إلى أهمية «أن تكون المعانى المقصودة ذات ألفاظ حسنة رائقة و... معرفة اللفظ الجيد من الردىء والفرق بينهما .. واعلم أن المعنى هو عماد اللفظ واللفظ هو زينة المعنى.» (ابن الأثير الجزرى، ١٩٥٦م: ٢١)

ولذلک اهتم المرتضى ببيان معانى بعض الألفاظ مثل «الخاطر والقود وهلهل والنائر والصدى والمصرَّد والتصريد ومحسوب التى تحمل شيئين احدهما التقليل لان الشىء القليل يوصف بأنه محسوب .. والوجه الآخر أن معنى محسوب متوقع منتظر.» (الشريف المرتضى، ١٩٦٢م: ٤٦-٣١)

وتفرد فى شرح معانى لفظة النفس عبر تنقيب لغوى واصطلاحى يرفض المغالاة فى التأويل أو الغلو فى التفسير «والنفس عبارة فى اللغة العربية عن أشياء كثيرة منها: الدم ولذلک قالوا: ما لا نفس له سائلة .. وسميت النفساء بهذا الاسم لأجل الدم ويعبر بالنفس عن الذات يقال فعلت ذلک بنفسى وجاء زيد نفسه ونفسى تتوق إلى كذا وكذا

أي: أنا تائق إليه. والذي تهذي به الفلاسفة من أن النفس جوهر بسيط وينسبون الأفعال إليها مما لا حصول له وقد بينا فســاده في مواضع كثيرة من كتبنا ودللنا على أن الفاعل المميز الحي الناطق هو الإنسان الذي هو هذا الشخص المشاهد دون جزء فيه أو جوهر بسيط يتعلق به.» (المصدر نفسه: ٥١)

ومــن صور تفرده النقدي التزامه الحياد والاعتدال من دون أي تمادٍ معتمدا تمحيص النصــوص على وجوه عدة لا على وجه واحد متخذا من التأويل منهجية نقدية تتيح له تقليب النص على مختلف القــراءات وهذا ما تقره نظريات القراءة والتلقي و«لقد رأى الدارسون أن من خصائص الفن أن يكون قابلا لاختلاف التأويل دون أن يفقد شيئا من قيمته لا بل انه كلما تباينت ضروب التأويل ازداد الفن قيمة وارتفع مقاما فكل أثر فني هو حمال أوجه .. واختلاف التأويل دليل على أن وراءه حقيقة إنسانية يحاول المؤولون أن يصلوا إليها.» (محمود، ١٩٧٩م: ٤٧-٤٦)

ومــن ذلك انه لما وقف عند وصف البحتري للتثني بالرود في (رود التثني) فإنه وجد أن هذا الوصف لا يليق لكنه اعتذر للبحتري بوجهين «أحدهما انه استعار للتثني وصف صاحبه للمقارنة والآخر أن ســرعة الشــباب لا تكون إلا مــع النعمة والرطوبة فحمل على المعنى وأراد أنها ناعمة التثني أو رطبة التعطف.» (الشريف المرتضى، ١٩٦٢م: ٦١؛ والبحتري، ج١، ١٩٦٢م: ١٩٤-١٩٣)

ولكونــه يضع المتلقــي دوما في باله لذلك تعدد قراءاته علــى افتراض أن قائلا قد يقــول: «التخيل والاعتقاد إنما هو بالقلب في نوم أو يقظة ولا حظ للعين فيه في الحالين: فالجواب أن الأمر على ذلك لكن العين في اليقظة تكون سببا لتخيل القلب فرط حسن بعض الأشــخاص وان لم يكن كذلك فأضيف التمويه إليها لأنها كالسبب فيه وفي النوم يعتقــد النائم بقلبه ويتخيل انه يرى بعينه ما ليس يراه على الحقيقة فصار القلب ســببا لتخيــل شــيء يضاف إلى العين من رؤيــة ما ليس يراه فكان التمويــه ههنا من القلب على العين وليس يحتمل الشــعر هذه المحاسبة والمناقشة والإشارة فيه تكفي.» (الشريف المرتضى، ١٩٦٢م: ١٢٢)

ومــن تأويلاته لمعنــى أن الأرواح لا يصح عليها في الحقيقــة التلاقي والتزاور وهو

ما اعتاد السابقون على تداوله وقد تابعهم لأنه لا يريد أن يشط عن معانيهم فقال: «الشعراء لما رأوا أن الأجساد فى طيف الخيال لم تتلاق ولا تدانت نسبوا التلاقى إلى الأرواح تعويلا على قول من جعل النفس لها قيام بنفسها وأنها غير الجسد وان التصرف لها: فجرينا على هذه الطريقة وان كان ذلک باطلا فى التحقيق.» (الشريف المرتضى، ١٩٦٢م: ١٣١)[١]

وقد تتخذ نمطية التفرد فى التأويل عند المرتضى أن يأتى بوجوه قرائية كما فى شرحه لقوله (ما زار إلا فى سنة) الذى حمله على وجهين تأويليين «إحدهما انه ما زار لجبنه وشدة خوفه إلا زيارة هى تخييل وغير تحقيق والوجه الآخر أن يريد انه ما زار إلا فى الليل فعبر عن الليل بما لا يكون فى الأغلب إلا فيه: والليل يستتر بظلمته الجبان الخائف.» (المصدر نفسه: ١٦٧)[٢]

ومن آرائه الموضوعية التى اعتمدت أسلوب التعليل رفضه التفريق بين لذة الخيال ولذة اللقاء والسبب أنه «وبعد زوال الأمرين ومفارقة الحالين ما احدهما فى فقد متعته وزوال منفعته إلا كصاحبه» (المصدر نفسه: ٥)، وفسر إعجابه باستعارة أبى تمام فى "سرا من الأجسام" مجوزا للشاعر أن يستعير فى بعض كلامه تغريبا وتقريبا. (المصدر نفسه: ١٩)[٣]

ولم يـر فى الشعر الذى يتعجب من اهتداء الطيف إلى المضاجع تجديدا أو ابتكارا والسبب أنها «جادة مسلوكة وطريق مهيع وما ورد فى ذلک أكثر من أن يحصى.» (المصدر نفسه: ١٠٢)

وعلل كيف أن الشعراء قد تعجبوا من اهتداء الطيف بالقول: «لأنهم فرضوا زيارته زيارة حقيقية وطروقا صحيحا فتعجبوا مما يتعجب من مثله فى ذلک من طى البعد فى اقصر زمان ومن الاهتداء بغير هاد ولا مرشد مع تراكم الظلم وتشابه الطرق وفقد الظهر

---

١. وينظر: ديوان الشريف المرتضى، المجلد الأول، ٢٦٥؛ والبيت هو:

تلاقينا بأرواح — وفارقنا بأجساد

٢. وينظر: ديوان الشريف المرتضى، المجلد الثالث، ٣٠٩؛ والبيت هو:

من زائر ما أجبته — ما زار إلا فى سنة

٣. والبيت هو: يا لها لذة تنزهت الأر — واح فيها سرا من الأجسام

ومن فرض شیئا أجری أوصافه له علی ما فرضه دون ما هو علیه فی نفسه.» (المصدر نفسه: ١٠٨)[1]

وشرح سبب اسناد (یخدعنی) إلی الکری «إنما أضفت خدیعة الطیف إلی الکری لأنه لولا النوم وأسبابه ما تخیل الطیف ولا تمثل.» (المصدر نفسه: ١٢٠)

وبین لمَ جعل عین الرقیب مطروقة بالکری بالقول: «ولما کانت طرفة العین تحجز عن أبصارها وکان الکری أیضا کذلک جعلت عین الرقیب من حیث منعها النوم عن الرؤیة کأنها به مطروقة والعادة أن عین المحب تموه علی قلبه حتی یستحسن ما لیس بحسن أو ما لم یبلغ الغایة التی تخیلها واعتقدها وفی النوم انقلبت هذه العادة وصار القلب یخیل أن العین تری ما لیس تراه علی الحقیقة.» (المصدر نفسه: ١٢٢-١٢١)

وقد دفعه اعجابه ببیت من شعره کان قد وجده فی غایة التحکم فی القلوب إلی تفسیر ذلک بالقول: «لأن انقضاء الطیف بغیر اثر ولا بقیة کسطور تمحی بغیر اثر ولا بقیة وإضافة المحو إلی الصبح فی موقعه وموضعه.» (المصدر نفسه: ١٧٩؛ والشریف المرتضی، ج٢، ١٣٠٧ق: ٦٠)[2]

وعادة ما تخلو قراءاته الممحصة والمؤولة من التعنیف أو التهکم أو المغالاة إزاء النقاد أو الشعراء کونه یظل ملتزما بموقف منصف عماده التعلیل والاحتجاج والتأویل.

٣. التفرد بالانحیاز أو التغاضی

إن لهذا الشکل من التفرد الإبداعی سببا ذاتیا ومیلا انطباعیا یجعل المرتضی یتحیز إلی احدهم نظم شعرا فی الطیف أو یتغاضی عن اخر متجاهلا له أو متحاملا علیه..

ومن صور ذلک التفرد ما کان من انحیاز المرتضی إلی البحتری فی معرض الرد علی ما أخذه الامدی علیه من إمکانیة أن یبدل قولا بقول آخر فاعتذر له المرتضی بأن «وزن الشعر لم یمکنه من ذلک فعدل إلی لفظ آخر وما أراد إلا هذا المعنی بعینه.» (الشریف المرتضی، ١٩٦٢م: ٤٩)

---

١. والبیت هو: إنی اهتدیت وکیف زرت وبیننا ... دون الزیارة مربخ وزرود
٢. والبیت هو: ولما انقضی ما صرت إلا کأننی ... محوت بضوء الصبح منه سطورا

ولا غرو أن نجد لديه تعصبا لأولئک الشعراء الذين أولوا الطيف اهتماما إذ رأى أن العتابى مجود فى أربعة أبيات وان مسلم بن الوليد أحسن فى بيتين وان النمر بن تولب أحسن فى بيتين (المصدر نفسه: ٨٧-٥٥) والسيد الحميرى «قوى الطبع جزل اللفظ سليم التصرف والتقلب» (المصدر نفسه: ١٠٧) وإن ذا الرمة أحسن فى بيتين. (المصدر نفسه: ١١٣)

وعلى الرغم من أن الشعراء الذين جرى ذكرهم فى سياق التحليل والقراءة كثيرون وهم: ابن المعتز ولجران العود والكميت وقيس بن الخطيم ومالک بن اسماء ودعبل وجرير وطرفة وعمرو بن قميئة وقيس بن الملوح وعبيد بن الأبرص والفرزدق والأقرع بن معاذ وذو الرمة؛ إلا إن إعجابه بالبحترى وما قاله فى طيف الخيال قد حمله على التحيز غاضا الطرف عن أى شاعرية أخرى متقدة فى عصره.

واغلب انتقاداته للآمدى تأتى من باب التعصب للبحترى والانتقاد لشعر أبى تمام وهو ما كان قد صرح به فى المقدمة «ولأبى تمام فى هذا المعنى التافه اليسير فانه ما عنى به ولا رزق منه ما رزق البحترى فانه كان مغرما متيما بالقول فى الطيف فأكثر فيه وأغزر مع تجويد وإحسان وافتنان.» (المصدر نفسه: ٥-٤)

وعلى الرغم من تقديمه البحترى على أبى تمام إلا انه كان يقف إلى جانب أبى تمام متحاملا على الامدى قائلا: «وما رأيناه أثنى على البيت الثانى ..بما يستحقه وقدح فى البيت الأول بما ليس يقدح على اعترافه فليته جمع بين القدح للمقدوح والمدح للممدوح.» (المصدر نفسه: ١٢)١

ولكى لا يبدو فى قراءاته تلک متغاضيا عن الامدى متحاملا عليه فإنه قد يستدرک بأن الامدى قد يعترض على مثل هذه القراءة كأن يقول: «قد مدحت جملة الأبيات وقلت إنها حسان وأغراضها مستقيمة قلتُ هذا مدح تكلفته وما نراک أذا أعجبک أو أطربک مغنى للبحترى تقتصر على هذا القدر من المدح وقد كان ينبغى أن تخص البيت

---

١. والأبيات ثلاثة أولها:

زار الخيال لها ، بل ازاركه ... فكرٌ اذا نام فكر الخلق لم ينم

وكذلک ينظر: الصفحة ٤ من هذا البحث.

الثانی بزيادة الإطراء والمدح وتوقظ علی جودة طرحه وسبکه فانه لا يجری مجری ما تقدم عليه ولا تأخر عنه وما فعلت ذلک.» (المصدر نفسه: ١٢)

وجدير بالذکر أن الشريف المرتضی کان قد تغاضی فی کتابه طيف الخيال عن الوقوف عند شعر المتنبی کما تجاهل نقاده ..

وقد ذهب المحقق الصيرفی إلی أن السبب هو أن «فی شعر المتنبی هجوا فی بعض العلويين ..ولکننا لم نجده يطلق لسانه فی المتنبی کما أطلق بعض معاصريه ألسنتهم فيه.» (المصدر نفسه: ٢٥)

فی حين أنه انحاز إلی عمرو بن قميئة کونه أول من نطق بوصف الطيف «فانظر إلی هذا الطبع المتدفق والنسج المطرد المتسق من أعرابی قح قيل أنه مفتتح لوصف الطيف وکأنه لانطباع سبکه وجودة رصفه قد قال فی هذا المعنی الکثير ونظم منه الغزير وقلّب ظاهره وباطنه وباشر أوله وآخره وکأنه قد سمع فيه من أقوال المحسنين وإجادة المجيدين ما سلک منهجه وأخرج کلامه مخرجه لکن الله تعالی أودع هؤلاء القوم من أسرار الفصاحة وهداهم من مسالک البلاغة إلی ما هو ظاهر باهر ولهذا کان القرآن معجزا وعلما علی النبوة لأنه اعجز قوما هذه صفاتهم ونعوتهم.» (المصدر نفسه: ١٠٠-٩٩)

والميل النأثری قد يدفع المرتضی إلی أن يمدح الطيف ويتغنی به تارة أو قد يتحامل عليه مقللا من شأنه تارة أخری، ومن أمثلة ذلک أنه مدح الطيف فهو «وصل من قاطع وزيارة من هجر وعطاء من مانع وبذل من ضنين وجود من بخيل وللشیء بعد ضده من النفوس موقع معروف غير مجهول» (المصدر نفسه: ٥) وانه «تمتع وتلذذ لا يتعلق بهما تحريم ولا يدنو إليهما تأثيم ولا عيب فيهما ولا عار.» (المصدر نفسه: ٦)

ولکنه فی موضع آخر ذمه ورآه باطلا جامعا بين الاستحسان مدحا وإشادة والاستغراب ذما وإبطالا وأکد ذلک بالقول: «ولی فی وصف الخيال بأنه باطل ومحال زائل ..ومما يتکرر فی شعری من هذا المعنی کثير..وإنما اشرنا ههنا إلی القليل منه.» (المصدر نفسه: ١١٤)

وقد يدفعه تعجبه بما نظمه هو من شعر فی الطيف إلی تقديم نقد انطباعی ذاتی فيه علو للأنا إلی درجة التباهی والزهو کقوله معقبا علی قطعة شعرية له «البيت الثانی

عجيب المعنى لان تخيل الطيف إنما يتم بالنوم الذى حجز بين اليقين وبين النائم فاعتقد ما لا حقيقة له..وما وجدت إلى الآن تشبيه الطيف الذى لا مقتنى له ولا محصول باللفظ الخالى من معنى الباطل من غرض وان كان قيل قديما وحديثا أن الطيف باطل وزور ومحال ولا عائدة له فما شبهوه هكذا باللفظ الفارغ فهذا التشبيه هو الغريب.» (المصدر نفسه: ١٤٣)[١]

ولا خفاء أن فهم الذات للعملية الإبداعية واستشراف آفاقها إنما ينعكس على أداء العملية النقدية أيضا وقد بدا تأثير المرتضى الشاعر فى المرتضى الناقد قويا ليغدو فى بعض نقده انحيازيا ترتفع لديه نبرة الأنا ويعلو صوت الذات، ومن ذلك ما أورده الشريف المرتضى (ت٤٣٦هـ) عن أبيات نظمها بنفسه وأخذ بشرحها فى قوله:

لا طرق الطيف الذى كان من أكبر همى أنه يطرق

(الشريف المرتضى، ج٣، ١٣٠٧ق: ٢٩٩)

فقال : «إنما قلت (لا طرق الطيف) لأننى بنيت هذه القصيدة على ذم إتباع الهوى والانخراط فى سلكه لا فائدة له من طروق الطيف. وإنما جعلت ظنون النائم وفساد أحاديثه لنفسه واعتقاداته..» (الشريف المرتضى، ١٩٦٢م: ١٥١)

وقد أخذه تعصبه إلى الاستزادة فى التمثيل بشعره على حساب شعر الطائيين ليكون ذلك أهم ملمح فى التفرد الإبداعى بالتحيز فقد شغل شعر الشريف المرتضى ما يقارب ثلث الكتاب مكررا عبارات "ولى من قصيدة أوله" (المصدر نفسه: ١٣٨-٢٧) أو "ولى من قطعة مفردة" أو "وشمل قولى". (المصدر نفسه: ١٨١-١٤٣)

وقد يكون لصلة الرحم أو القرابة دور فى الانحياز فمثلا انه لما مثّل ببيتين من شعر دعبل بن على الخزاعى ذكرهما من دون تحليل (المصدر نفسه: ٥٨) ولكنه لما مثّل بقصيدة بائية من تسعة أبيات من شعر أخيه الشريف الرضى فانه قدم لها قراءة طويلة شارحا معانى بعض الأبيات. (المصدر نفسه: ٩٤-٩٣)

ليكون المرتضى فى هذا الشكل من أشكال التفرد قد مارس دورين معا أحدهما

---

١. ويعنى بذلك قوله : إنما الطيف كلفظ فارغ ما فيه معنى،
ينظر: ديوان الشريف المرتضى، المجلد الثالث، ٣٠٣.

دور الشـاعر الذى لا ينفک يتحرى السبق فى المعانى والآخر دور الناقد الذى يتحرى الصـدق والموضوعية وتبقى الفضيلة انه أراد التفرد فتفرد وأراد المغالبة فغلب وما كان ذلک ليكون لولا تعاضد الوظيفتين الإبداعيتين داخل ذاته وظيفة الشعر ووظيفة النقد.

٤. التفرد بالسبق والصدارة

كثـيرا ما تباهى الشـريف المرتضـى بالتفرد فى ابتكار المعانى الجديدة والسـبق فى ابتداعها متفاخرا بذلک موجها نقده لمعانى طيف الخيال وجهة تفضيلية موازنا بين شعره وشعر الآخرين.

وقـد يكون وراء ذلک البحث عن السـبق الريادى والرغبـة فى التصدر الافتخار بالشاعرية اعتدادا بما حباه الله من موهبة وفطرة.

ولعلنـا لا نغالى إذا قلنا أن المرتضى ما وضع هذا المصنف إلا رغبة فى إثبات تفوق الأخويـن فى النظم فى الطيف على الطائيين، وقد قـال المرتضى فى المقدمة: «أن اعتمد على إخراج ما فى ديوانى الطائيين ثم ما فى ديوانى شـعرى وشـعر أخى نضر الله وجهه وأحسن منقلبه فانقله على جهته من غير إخلال بشىء منه.» (المصدر نفسه: ٤)

وأغلب مفاخراته إنما تأتى من منطلق أنه جوّد فى طرق معانى الطيف أكثر من غيره ولا سـيما البحـترى وقد ختم كتابه طيف الخيال بتأكيد هـذا الأمر «وقد أخرجت من ديوان شـعرى فى وصف الطيف ثلاثمائة وخمسة وعشـرين بيتا وهذا أكثر مما أخرجناه للبحـترى على شـغفه بوصف الطيف ولهجه بـه، فان الذى أخرجناه لـه مائتان ونيف وعشـرون بيتا بل هـذا المبلغ الذى اختصصنا به يزيد عددا على كل ما سـطر فى هذا المعنى لمكثر من الشـعراء ومقل فأمـا التجويد فالتقدير يخرجـه والفطنة مع الإنصاف الحكم فيه ولعله أن اتفق منا نظم شىء فى هذا المعنى ضممناه إلى هذا الكتاب وأضفناه إليه.» (المصدر نفسه: ١٨١)

وقـد تأخـذه إطراءاته الذاتية فى التصدر والتفـرد أن يجزم بأن لا نظير له فى ذلک مسـتعملا عبارات مثل «أن قولى ...أجود وأشـد تحقيقا مـن كل نظير له فى ذا المعنى» (المصدر نفسه: ١٥١) أو أن «هذه الأبيات لا فقر بها إلى تفسير وتنبيه كما لا حاجة بها

إلى مديح وإطراء» (المصدر نفسه: ١٥٣) أو أن «من شعرى فانى كررته وقد بينت سبقى إليه.» (المصدر نفسه: ١٦٥)

ونظرا لدقة المرتضى فى التمحيص والنظر فانه إذا ما افتخر بالسبق والتفرد والريادة فانه يعود ليقرر أن ليس لأحد أن يقطع بأنه لم يسمع مثله أو لم يقل أحد قبله (المصدر نفسه: ١٤١)، فمن ذلک أنه بعد أن ذكر قصيدة له ومنها قوله:

وليلــة بتنــا بالابــيرق جاءنى　　على نشوة الأحلام وهنا رسولها
خيال يريــنى أنها فوق مضجعى　　وقد شــط عنى بالغويــر مقيلها

(الشريف المرتضى، ١٣٠٧ق: ٣٧-٣٦)

علق مفتخرا بشــاعريته وأنه قد سبق فى معنى (الخيال رسولها) مشيرا إلى أن هناك نظيرا له فقال: «وإنما أردت الطيف رســولها لأنه مذكر بها ومشــوق إليها ولأنه مثال لها ومترجم فجرى مجرى الرســول ....وكان عندى أنى سابق إلى وصف الطيف بأنه رسول ومتفرد بهذا المعنى لأننى ما كنت وقفت فيما تصفحته ورويته على نظير له إلى أن رأيت لأشــجع الســلمى فيما رواه أبو عبيد الله المرزبانى عن شــيوخه ...ووجدت أيضا فيما استأنفت تصفحه وتأمله للبحترى.» (الشريف المرتضى، ١٩٦٢م: ١٤٠-١٣٨)

وتباهى بشعره مقدما نفسه على سائر الشعراء الذين ناظروه المعنى مثل مجنون ليلى والنمار والنظار الفقعســى وعبيد بن الأبرص والغــلابى والبحترى والحميرى والرضى والفرزدق وذو الرمة. (المصدر نفسه: ١١٣-١٠٧)

ولما وازن بيتين من شــعره ببيت لأبى تمام علق قائلا: «وهذا المعنى أيضا مما ابتدعته واخترعته فى وصف الطيف لأننى ما علمت سابقا إليه وعاثرا به.» (المصدر نفسه: ٧)

ولكى يدلل أكثر على تفرده وسبقه فانه عادة ما يجزم بأن معنى الطيف يجىء فى شعره كثيرا مســتخرجا من ديوانه أبياتا عديدة فى طيف الخيال (المصدر نفسه: ١٦٨-١١٩)، مقتصرا على استخراجها من دون قراءة (المصدر نفسه: ٧٠-٧٣) وقد يقطع أن قوله:

ومــن ملتقى عذب المذاق رجحته　　فلم يرض لى حتى رجحت أثامه

(الشريف المرتضى، ج٣، ١٣٠٧ق: ٢٢٢)[1]

---

١. وفى الديوان وتحته وليس رجحته.

ما وجد له نظیرا لأن فیه «معنی فی الطیف عربیا ما ظفرت بنظیر له إلی الآن فی الشعر المدون لان بلوغ الغایة فی المتعة بطیف الخیال لا یکون إلا مباحا لا أثم فیه ولا عار وقد یکون حراما وإثما وعارا لو کان فی الیقظة وعلی الحقیقة وقد تکرر هذا المعنی فی شعری.» (الشریف المرتضی، ١٩٦٢م: ١٤٦)

ولما اشتبه علیه أن قد یکون البحتری قد سبق فی المعنی فکان جوابه «أن البحتری إنما عنی أن النوم یبذل لما جدواک بعد أن کانت ممنوعة فعبر عن البذل بالتحلیل وعن المنع بالتحریم وذلک ملیح منه ولم یرد التحلیل والتحریم الحقیقیین وإنما أراد أنّا لا نلتقی إلا فی النوم الذی بذل من الالتقاء ما کان ممنوعا فکأنه أحل حراما» (المصدر نفسه: ١٤٧)، وبذلک دحض أن یکون البحتری قد سبق إلی المعنی أو أن الفرزدق قال مثله لأن ما قصداه هو خلاف ما عناه المرتضی. (المصدر نفسه: ١٤٩-١٤٧)

وقد ینتصر لآرائه فی السبق والتصدر بدعوی أن من حق «من أخرج إلیه خاطره بعض المعانی من غیر أن یکون سمعه ولا قرأه ولا احتذاه فله فضل الاستخراج والاستنباط الدالین علی قوة الطبع وصحة الفکر وما علیه بعد ذک أن یکون قد تقدمه متقدم فیه فوقع التوارد فیه من غیر عمد فان تجویز ذلک لا یسلب مدحا ولا ینقص فضلا.» (المصدر نفسه: ١٤٢-١٤١)

وربما اوقعه هذا الولع بالتفرد سبقا وتصدرا فی مأزق تفضیلی بین أن یکون هو السابق فی معنی أو یکون الشریف الرضی هو الأسبق ومن ذلک انه لما سبق فی ابتکار معنی کان قد سمعه الرضی فأعجب به، وشهد أهل الأدب بأنه مستبدأ غیر مسبوق إلیه ولا متعرض له أما الرضی فانه نفسه شهد لهذا المعنی بأنه مبتکر مخترع وأنه مستحسن مستعذب. (المصدر نفسه: ٩٥-٩٤؛ الشریف المرتضی، ج٣، ١٣٠٧ق: ٩)[١]

ولکن تبین له بعد حین أن أخاه الرضی قد طرقه فتساءل «ولست اعلم کیف جرت الحال فی هذا المعنی وهل قصد رحمه الله إلی نظمه علی علم حتی لا یخلو شعره من هذا المعنی المستغرب المستعذب أو انسی رحمه الله سماعه له وقذف به خاطره وجری

١. والأبیات هی: وعهدی بتمویه عین المحب ینم علی قلبه الطائر
فلما التقینا برغم الرقا د موه قلبی علی ناظری

على هاجسه، فأثبته تقديرا منه أنه مبدع له لا متبع فيه فكثيرا ما يلحق الشعراء ذلك فيتواردون في بعض المعاني المسبوق إليها وقد كانوا سمعوها فأنسوها فالخواطر مشتركة والمعاني معرضة لكل خاطر جارية على كل هاجس وكيف جرى الأمر وعلى أي القسمين كان فان العنصر واحد والمعدن واحد وأينا سبق إلى معنى فالآخر بالنجر والسنخ (الأصل) إليه سابق وبه عالق.» (الشريف المرتضى، ١٩٦٢م: ٩٥)

وبذلك الموقف النقدي والتأويل الموضوعي استطاع أن ينقذ نفسه من الإحراج عبر رؤية فاحصة ترى ان الخواطر يمكن أن تتوارد وأن المعاني مشتركة ومن ثم لا يكون هناك فرق أن يكون المرتضى سابقا أو الرضي.

وكثيرا ما سعى الشريف المرتضى إلى أن يكون ناقدا معتدا بقدرته في نظم الشعر كما أراد أن يكون شاعرا مميزا بالسبق في ابتكار معاني طيف الخيال وهذا ما توصلت إليه استخراجاته من شعر الشعراء لاسيما البحتري لكي يؤكد تقدمه في القول بالطيف على سائر الشعراء المتقدمين والمجايلين انطلاقا من شاعرية فذة وقدرة نقدية متميزة.

النتيجة

بناءً على ما تقدم يتبين لنا أن الشريف المرتضى تمتع بقدرات فنية ومميزات قرائية جعلته متفردا إبداعيا سواء أكان ذلك على مستوى المنهجية النقدية شرحا وتفسيرا وتأويلا، أم كان على مستوى الرؤية الشاعرية فنا وجمالا؛ مستلهما ذلك كله من موهبة أصيلة ولغة نقدية عالية وخيال شاعري بارع.

ولقد اتخذ التفرد الإبداعي لدى الشريف المرتضى أربعة أشكال؛ اتجه الشكل الأول؛ نحو الرد على الآمدي في موازنته بين الطائيين فضلا عن مؤاخذة شعراء آخرين، واهتم الشكل الثاني من التفرد، بالتحلي بدور الناقد الموضوعي الذي يهتم بالتمحيص والتأويل مقدما وجوها قرائية متعددة ومعللة بموضوعية وعلمية.

وتمثل الشكل الثالث من التفرد، بتوجهات ذاتية في النقد أساسها النظر الانطباعي انحيازا أو تحاملا مصوبا للآخرين أو منتقدا لهم، بحسب ما تزوده به ذائقته من دقة في الحدس والفهم والبيان، وعنى الشكل الرابع من التفرد، بالسبق في طرق معاني طيف

الخيال وابتكارها والتباهى بالتصدر الشـعرى فيها ليكون شاعرا ناقدا إلى جانب كونه ناقدا شاعرا.

المصادر والمراجع

ابن الاثير الجزرى، ضياء الدين. ١٩٥٦م. الجامع الكبير فى صناعة المنظوم من الكلام والمنثور. تحقيق مصطفى جواد وجميل سعيد. بغداد: مطبعة المجمع العلمى العراقى.

الآمدى، الحسن بن بشر. ١٩٧٢م. الموازنة بين شعر أبى تمام والبحترى. تحقيق السيد أحمد صقر. الطبعة الثانية. القاهرة: دار المعارف.

البحترى. ١٩٦٢م. ديوان البحترى. تحقيق حسن كامل الصيرفى. المجلد الأول. الطبعة الثالثة. القاهرة: دار المعارف.

حمادى، صمود. ١٩٨١م. التفكير البلاغى عند العرب مشروع قراءة. تونس: المطبعة الرسمية للجمهورية التونسية.

الدسوقى البساطى، إبراهيم. ١٩٦١م. الرسالة العذراء ضمن كتاب رسائل البلغاء. تحقيق. مصر: دار المعارف.

الشريف الرضى، محمد بن الحسين الموسوى العلوى. ١٣٠٧ق. ديوان الشريف الرضى. المجلد الثانى. بيروت: لانا.

الشريف المرتضى، على بن الحسين الموسوى العلوى. ١٩٦٢م. طيف الخيال. تحقيق حسن كامل الصيرفى. مراجعة إبراهيم الأبيارى. الطبعة الأولى. مصر: دار إحياء الكتب العربية.

ـــــــــــ ١٩٥٨م. ديوان الشريف المرتضى. تحقيق عيسى الحلبى. المجلدالثانى. لامك: لانا.

عزام، محمد ومحمد محمد عبدة. ١٩٧٠م. تحقيق ديوان أبى تمام بشرح الخطيب التبريزى. المجلد الثالث. الطبعة الثانية. القاهرة: دار المعارف.

قصاب، وليد. ١٩٨٥م. التراث النقدى والبلاغى للمعتزلة حتى نهاية القرن السادس الهجرى. الدوحة: دارالثقافة.

لطفى، عبدالبديع. ١٩٧٠م. التركيب اللغوى للأدب. الطبعة الأولى. مصر: مكتبة النهضة المصرية.

مبارك، زكى. ١٩٥٢م. عبقرية الشريف الرضى. الجزء الأول. الطبعة الثانية. القاهرة: مطبعة المجازى.

محمود، زكى نجيب. ١٩٧٩م. فى فلسفة النقد. الطبعة الأولى. بيروت: دار الشروق.

الملوحى، عبدالمعطى الحمصى وأسماء ابن الشجرى. ١٩٧٠م. تحقيق الحماسة الشجرية لهبة الله بن حمزة العلوى الحسنى. الجزء الثانى. دمشق: منشورات وزارة الثقافة.

إضاءات نقدية (فصلية محكّمة)

السنة السادسة ـ العدد الثانی والعشرون ـ صيف ١٣٩٥ش/حزيران ٢٠١٦م

صص ٥١ ـ ٣١

دراسة الأفكار الشكلانية لمنظری التراث الإسلامی والفلاسفة الغربيين؛ مقدمة الباب الثالث من بوستان سعدی: فی العشق، والثمالة، والشغف نموذجاً

علی كنجيان خناری (الكاتب المسؤول)*

قاسم عزيزی مراد**

الملخص

القراءة الشكلانية، تيار ظهر بين النقاد المسلمين منذ وقت طويل، وحظی بانعكاس أبرز فی الفترة المعاصرة تحت عنوان "الشكلانية". إن هذه النظرة إلی النص، تقوم بدارسته كتحديث لغوی فقط. يری الشكلانيون أن النص الأدبی يحتوی علی عنصر أساسی يسمی أدبية النص، حيث يمكن للأديب أن يبلغ هذا العنصر باللجوء إلی آليات مختلفة ومتنوعة، مما يجعل النص يتمتع بالعديد من سمات التميز اللغوی والفنی الخاص. ومن هذا المنطلق، سوف نقوم فی هذه المقالة بدراسة الأفكار الشكلانية لمنظری التراث والفلاسفة الغربيين ومن ثّم التطرق إلی قراءة شكلانية لمقدمة الباب الثالث من بوستان سعدی (ديوان سعدی)، لكی نثبت فی النهاية أن الأديب عمد فی هذه المقدمة إلی مختلف الآليات الشكلانية لكی يكون لنصه التأثير الأكبر علی القارئ، بحيث يدفعه إلی التفكير فی مختلف طيات النص. إن التباين والتوتر الموجودين فی هذه المقدمة، هو فی الحقيقة العنصر الأصلی للفن والذی قام الشاعر الأديب باستعماله بشكل خفی.

الكلمات الدليلية: الشكلانية، بوستان، الباب الثالث، الأدبية.

*. أستاذ مشارك بجامعة العلامة الطباطبائی، طهران، إيران

**. طالب دكتوراه بجامعة العلامة الطباطبائی، طهران، إيران Pajouhesh1392@yahoo.com

تاريخ الوصول: ١٣٩٤/١١/٢٧ش تاريخ القبول: ١٣٩٥/٥/٢٠ش

المقدمة

كل ما أقوله، سبقني إليه من جاؤوا قبلي / والجميع قطف ثمار حدائق العلم

يعتبر هذا البيت من أهم أسس المدرسة الشكلانية حيث يذعن بأن المعنى والمفهوم في الأدب لا يتمتعان بمنزلة خاصة. إن ما تسعى إليه المدرسة الشكلانية في النص هو أن يعتبر الشكل غاية التحديث في النص الأدبي. ولأجل الوصول إلى الشكل الخاص والمميز في الأدب، فإن أنصار هذه المدرسة يهتمون بأدبية النص ويبحثون عن الآليات التي تتحقق بها هذه الأدبية لكي يتمتع النص بمنتهى التحديث من حيث الشكل، كما يعترفون في المقابل بأن اهتمامهم بالشكل لا يعني تجاهل المعنى، لأنهم يعتبرون المعنى نوعاً آخر من الأشكال. ويجزم هؤلاء بعدم وجود أي انفصال بين المعنى والشكل وهذا هو الأمر ذاته الذي اهتم به نقادنا القدماء غاية الاهتمام. سوف نتطرق في هذه المقالة إلى تقديم قراءة جديدة لمقدمة الباب الثالث لبوستان سعدي (في الحب والثمالة والشغف) ترتكز إلى وجهات نظر النقاد المعاصرين وتعتمد على آراء وأفكار نقاد مثل الجاحظ وعبد القاهر الجرجاني وقدامة بن جعفر وأبو هلال العسكري، آخذين بعين الاعتبار وجهات نظر فلاسفة مثل كانت وهيغل وتوماس آكويناس.

يستعين الشاعر سعدي الشيرازي في هذه المقدمة بآليات فنية خاصة ومميزة تضفي على النص قابلية النقد الشكلي أو القراءة الشكلانية. سوف نقوم في هذه المقالة بالإشارة إلى الأسس النظرية لهذه المدرسة ضمن أطر محددة ومعينة ثم سنتطرق بعد ذلك إلى تحليل هذه المقدمة بناءً على هذه الأطر، وفي النهاية سنثبت أن هذا النص يتمتع بمنتهى الانسجام والجوانب اللغوية والفنية البارزة، وسوف نتحدث كذلك في صلب هذه المقالة بالتفصيل عن هذا الانسجام وكذلك عن الجوانب اللغوية والفنية البارزة. ألف العديد من الكتب في الأدب وفلسفة الفن ضمن إطار الأسس النظرية فيما يتعلق بهذا المنهج والقراءة النصية، ومن بين أهم هذه الكتب يمكننا الإشارة إلى: كتابي "الحقيقة والجمال" و"بنية النص وتأويله" من تأليف بابك أحمدي، كتاب "من علم اللغة إلى الأدب" من تأليف كوروش صفوي، كتاب "قضايا شعرية" من تأليف رومان ياكوبسن، كتاب "الشعرية" من تأليف تزفيتان تودوروف، وكتاب "الشعرية" من تأليف أدونيس.

ومن بين الكتب التى أشارت إلى الأسس النظرية وتطرق فيها كتابها إلى تحليل هذه الأسس فى القصائد، يمكننا أن نشير إلى كتاب "قيامة الكلمات" من تأليف محمدرضا شفيعى كدكنى، "خطاب النقد" من تأليف حسين بايندە، "نظام الصورة" من تأليف سهراب طاووسى وغيرهم. وتكمن أهمية هذا الموضوع فى أن نوع النظرة إلى النص يؤدى إلى عدم فرضنا لأى شيء على النص سوى المقصود منه وبذلك نتمكن من تقديم قراءة لما بين سطوره تطابق النص بشكل أكبر وليس ما يوجد فى ذهن المتلقى وذلك دون تقديم تصور نفسى حول شخصية المؤلف. لقد تمكنا فى نهاية البحث من الإجابة على الأسئلة التالية:

هل للأفكار الشلكية المطروحة فى المدراس الأدبية الحديثة جذور فى أفكار منظرى التراث الإسلامى؟

ما هى أهم العناصر والآليات الفنية التى تؤدى إلى إبراز جمالية اللغة الأدبية؟

هل يمكننا اعتبار هذه المقدمة بنية شكلية مميزة للتمهيد بشكل مناسب لأجل الدخول إلى النص بشكل كامل؟

ما هى الأساليب التى استعان بها سعدى فى هذه المقدمة لأجل أدبية نصه وهل تكمن أدبية هذه المقدمة فى أسلوب التعبير عنها أو فى معانيها الجميلة وهل يكمن جمال المقدمة فى معانيها أم فى كيفية تصوير هذه المعانى؟

التراث والنقد الشكلانى

نحن نعتقد عادة بأن المحتوى بمثابة شيء بنيوى ومستقل وعلى العكس فإن الشكل شيء عرضى وتابع، أما الآن فعلينا أن نلاحظ فى الحقيقة أن كلاً من المحتوى والشكل بنيوى بنفس المقدار. وعلى كل حال، فإن المحتوى الذى يخلو من الصورة، عديم كالمادة التى تخلو من الشكل. ويكمن وجه التمايز بين كل من المحتوى والمادة فى أن المادة ورغم أنها لا تخلو من الشكل، لكنها لا تهتم به، بينما يستمد المحتوى ماهيته من الشكل المتكامل الموجود فيه. ومع ذلك، فإن الشكل يظهر أمامنا كوجود لا يهتم بالمحتوى مستقل عنه. إن هذا التوجه إلى الفن، هو ذاته التوجه السائد بين نقادنا القدماء، حيث

أكدوا عليه كثيراً ورغم أن مصطلح النقد الشكلى لم يكن موجوداً بينهم بشكل كامل لكنهم كانوا يستعملون مصطلحات فى علم البلاغة والنقد والمعنى تبين هذا التوجه فى الأدب. ويبين عبدالقاهر الجرجانى من علماء القرن الخامس نظريته المعروفة بنظرية النظم، فيعتبر بذلک من أبرز الذين تطرقوا إلى التنظير فى هذا المجال، حيث تمكن بهذه النظرية من التعبير عن قضايا يدور حولها الجهاز الأساسى للنقد الشكلى الآن؛ ولذلک يمكننا أن نعتبر هذه النظرية ذات منزلة رفيعة المستوى فى الأدب والنقد. ولقد توصل الجرجانى بشكل أكثر عمقاً قبل الشكليين المعاصرين إلى النتيجة التى تقضى بأن ترتيب الألفاظ فى العبارات ومن ثم ترتيب الجمل فى الكلام يتبع نظماً هو ذاته ترتيب المعانى فى ذهن المؤلف، ويتمكن الأديب عن طريق هذا النظم الظاهرى أن يبين ترتيب المعانى بشكل واضح. لا يعتبر الجرجانى وجود أى انفصال بين الألفاظ والمعانى. ومن الجدير بنا هنا أن نشير إلى نظريته بشكل موجز.

عبد القادر الجرجانى ونظرية النظم فى الأدب

أنهت نظرية النظم مسيرة الكثير من المفاهيم الخاطئة التى كانت قد ألقت بظلالها على الفكر النقدى والبلاغة قبل الجرجانى، وأضافت مفاهيم أساسية إلى الفكر البلاغى. تعتبر هذه النظرية أهم النظريات فى باب نقد النصوص وخاصة فى التعبير عن إعجاز النص القرآنى وآفاقه. لقد تطرق الجرجانى فى التعبير عن هذا البحث إلى قضايا سنشير هنا إلى البعض منها:

١. إزالة الازدواجية بين اللفظ والمعنى.
٢. بيان التمايز بين التعبير العادى والتعبير الأدبى.
٣. التعبير عن نظم المعانى وبالتالى نظم المفردات والعبارات.

ويذعن عبد القاهر فى كتابه "دلائل الإعجاز" أن هناک اختلافاً واسعاً بين أن ننسب الجمال للألفاظ المفردة وأن نعتبر جمال الكلام تابعاً للنظم الحاصل عن الألفاظ. لقد أشار عبد القاهر الجرجانى إلى هذه القضية مرات عديدة فى كتابه وحاول أن يعبر عنها بوضوح، فأشار إلى نماذج من القصائد العربية واستنتج أن الأديب المبدع يصل

إلى نظم محدد عبر توزيع الكلمات، مما يعبر فى الواقع عن المشاعر والحالات الباطنية له تجاه كل شىء خارجى فى إطار الكلمات والمفردات. يعتقد عبد القاهر الجرجانى أن الأديب المبدع لا يسعى إلى التزيين والزخرفة بل يهدف إلى التعبير عن مشاعره الخاصة بالشكل الأدبى ضمن إطار مترابط يشبه النسيج البنيوى. ولذلك لا يهتم عبد القاهر بالبديع فى نصوصه الأدبية، بل إن ما يحظى بأهمية كبيرة لديه هو كيفية معالجة البديع فى النسيج النصى المطلوب. (الجرجانى، ١٤٢٢ق: ٧٧-٨٥) ونظراً للمنهج الذى يلجأ إليه عبد القاهر الجرجانى فى التمييز بين الصور البلاغية وكيفية معالجتها، نلاحظ أنه يميز بين الجديد والظاهر الجديد والحداثة والموضة والإبداع والبدعة.

ويأتى الجرجانى بنماذج وأمثلة عن التمييز بين اللغة العادية واليومية - أو كما يصطلح عليه الشكليون المعاصرون، اللغة الأتوماتيكية - واللغة الأدبية ويشير بشكل واضح وكامل إلى الحدود الموجودة بينها. ومن هذا المنطلق، فقد حاولنا أن نتبع هذا العالم الكبير فى تقديم بعض النماذج والأمثلة التى تساعدنا على فهم هذه النظرية أكثر:

المثال الأول: اشتعل شيب الرأس

المثال الثانى: اشتعل الرأس شيباً

وكما نرى فى المثال الأول فإن الفعل مسند بشكل صريح إلى الشيب وتبين الجملة الأولى معنى أن فلاناً أصبح عجوزاً ولا يحتاج القارئ والمتلقى فى هذه الجملة إلا إلى معرفة اللغة اليومية العادية لأجل معالجة معنى النموذج الأول، أما فى النموذج الثانى فإن الفعل يعود إلى الرأس وبمجرد أن يواجه القارئ هذه الجملة فسوف يشعر بروعتها من قمة رأسه إلى أخمص قدميه ويغوص فى أعماق التفكير حول كيفية حدوث هذا الأمر وكيفية اشتعال الرأس شيباً. وبعد البحث والتمحيص يصل إلى الجزء الثانى من العبارة ويدرك أن سبب هذا الاشتعال هو الشيب الذى غزا شعر الرأس. ومن الجوانب الجميلة للنموذج الثانى يمكننا أن نشير إلى أن الفعل أسند إلى الرأس بأكمله مما يبين أن الشيب غزا أنحاء الرأس واستقر فيه بحيث يبدو أنه لم تعد هناك أية آثار للسواد فيه. لكن فى النموذج الأول، نلاحظ بوضوح أن صاحب الكلام قد أسند الشيب إلى الفعل فحسب. هذان العنصران (التساؤل والتعجب) اللذان يواجههما القارئ فى قراءة

النموذج الثانی هما عبارة عن هدف سـعی الأديـب لتحقيقهما. يتحقق هذان العنصران عن طريق كيفية التعبير والشـكل الأدبی المحدد، ويكون لهما منتهی التأثير علی القارئ وهذا التأثير هو هدف الأديب المبدع وليس الصور البلاغية.

نسـتنتج من نظرية عبد القاهر الجرجانی أن هـدف الأدب فی المرحلة الأخيرة هو منتهی التأثير عن طريق أسـلوب التعبير وتقديم أشـكال جديدة وخاصة. سنتطرق هنا إلی ناقد آخر قديم فی مجال النقد الشعری:

أبوهلال العسكری، من الشكل إلی المعنی

أبوهلال العسـكری من النقاد الكبار فی مجال الأدب والشعر فی اللغة العربية. يعتقد أبوهلال العسكری أن جمال النص وحسنه يكمن فی نظم مفرداته وليس فی معانيها. يعتقد هذا العالم والناقد الكبير فی الواقع أن المدار الرئيسی للجمال فی كل نص يتمحور حول النظم والأسـلوب التعبيری ولا يقيم أی اعتبار لترتيب أو عدم ترتيب المعنی. كما يری العسـكری فی كتابه المعروف "الصناعتين" أن العديد من الأشكال الأدبية لا تبحث عن خلق علاقة وإدراک سـطحی، لأن كيفية عدم انتظـام المفردات قد تجعل العامة يتلقون معان قيمة وثمينة ومرتبة. ويبين العسـكری أن الهدف من الأشـكال الأدبية التی يمكننا اعتبار صاحبها أديباً، هو تقديم بنية شـكلية رائعة. (العسـكری، ١٩٧١م: ٦٤) ولذلک فإن أبا هلال العسـكری لا يقصد من استعماله واستعانته بالأشكال الأدبية فهم المعنی فحسـب، بل يهدف كذلک من هذه الأشـكال الأدبية إلی تأثير المعنی علی القارئ عن طريق كيفية وضع كل كلمة فی المكان المناسب. ويجب علينا هنا أن نأخذ بعين الاعتبار أن كلام العسكری هذا لا يعنی إفساد المعنی، بل هو عبارة عن عنصر يحدد المعنی ويشير إليه. ومن البحوث الأخری التی يشـير إليها هذا الناقد المعروف أن المسـتوی الصعب وعـدم وضوح المعنی عنصر آخر من عناصر الأنواع الأدبية ويبين فی كتاب الصناعتين أن كل بنية ذات مفردات سـهلة ومعان واضحة هی من العبارات السـخيفة والوضيعة. (العسكری، ١٩٧١م: ٧٠) هذه هی القضية ذاتها التی يشير إليها عبدالقاهر بصراحة كما لاحظنـا فی النموذج الثانی من التحليـل الناجم عن نظرية عبدالقاهر الجرجانی، حيث

وجد عنصرا التعجب والتأثير عن طريق التساؤل والبحث. والتساؤل والبحث موجودان فى النــص الذى لا يتوصل القارئ إلى معناه بســهولة. وفى هذه الحالة علينا أن نتجنب شبهة خطيرة يقع فيها عادة قراء الأدبيات، وهى الفرق بين الغموض والالتباس فى النص الأدبى. ونقصد بمســتوى الصعوبة فى الأشكال الأدبية ظاهرة الغموض وليس الالتباس؛ فظاهرة الغموض فى الشــعر مستحبة ومحمودة والغموض فضلاً عن ذلك مجموعة كاملة من الأوصاف المحمودة، لأن الغموض فى النص الأدبى خاصية من خواص طبيعة الفكر الشــعرى وليس خاصية من خواص كيفية التعبير الشــعرى؛ ولهذا الســبب يرتبط أكثر بجوهر الشــعر والينابيع التى يتفجــر منها. (اسماعيل، لاتــا، ص ١٩٠) إن الغموض فى الواقع لا يعنى أن يكون النص الأدبى غير مفهوم، بل يعنى أنه يتجاوز مستوى العلاقات الطبيعية وغير المألوفة. وهنا كذلك ينبغى علينا أن نتجنب الوقوع فى شبهة خطيرة وهى أن الوضوح فى الشعر الوصفى والقصصى والعاطفى أمر محمود لأن هذه الأشكال تهدف إلى التعبير عن أفكار معينة ومحدودة، لكن هذا الهدف ليس ذات قيمة فى الشعر الحقيقى لأن الأدب الحديث لا يبدأ بفكرة واضحة، بل يســير فى حالة لا يعتبر فيها نفســه تابعاً للموضوع والفكــر والأيديولوجيا، وفى هذه الحالة يكون حــدس الأديب بمثابة الرؤيا والفعالية والحركية التى ترشده وتهديه. ويمثل الحدس فى تجربة الأديب الحديث اهتمامه بالبحث والاكتشــاف وليس بالزخرفــة والبديع وهو ما يقود الأديــب فى كافة الأنحاء وحتى يبلغ به الضفاف ويغير علاقته باللغة التى لن تكون بعد ذلك وسيلة لإيجاد العلاقة المألوفة بينه وبين الآخرين، بل وســيلة لتوطيد العلاقة بين أعماق الشاعر والآفاق التى يتطلع إليها، وهذه الآفاق الخاصة بالأديب معروفة بالنســبة للقارئ ومجهولة فى الوقت ذاتــه. (زيادى، ٢٠٠١م: ٢٧٥-٢٧٦) إذن يمكننا القول فى هذه الحالة إن ما ينقله عزيز الله زيــادى عن أدونيس، الأديــب الكبير، يتفق مع آراء وأفكار أبى هلال العســكرى وعبــد القاهر الجرجانى؛ لأن جميــع هؤلاء النقاد يأخذون بعين الاعتبار مبدأً أساســياً للنقــد الأدبى ألا وهو التمييز بين هدف اللغة الدارجة واللغة الأدبية أو ما يصطلح عليه الشــكليون المعاصرون: اللغة الأتوماتيكية واللغة الأدبية. وتحظى اللغة من وجهة هؤلاء فى الحقيقــة بأهميــة بالغة، ويمكننا أن نقول باختصار إن لغــة النص الأدبى لغة تعبر عن

المفاهيـم التى تعجز اللغة الدارجة عن التعبير عنهـا أو لم تعتد على التعبير عنها. وكما لاحظنا فى تحليل النموذج الثانى، نسـتنتج أن هذا النموذج يسـاعدنا على فهم معان لا يمكننا فهمها والوصول إليها أبداً فى النموذج الأول. ويمكننا أن ننسـب هذه القدرة إلى النماذج اللغوية وكيفية ترتيب ونظم المفردات فيها. أما فيما يتعلق بمعالجة وجهات نظر وأفكار النقاد القدماء، فيمكننا القول بأن جميع وجهات نظرهم تندرج فى باب الشـكل والنظام والبنية الخاصة بالجملة وعدم الاهتمام بالمحتوى والمضمون؛ وإذا كان شـخص مثل ابن طباطبا فى كتاب "عيار الشعر" يتحدث عن المضمون والمعنى والسياق الطبيعى أو غير الطبيعى له، لكنه لم يكن يعتمد عليه فى مواجهة أفكار الشكليين. ولا يتسع مجال البحث هنا للتعبير عن أفكار كل من الشـكليين بشكل كامل، ولأجل مزيد من الآفاق لسائر الباحثين حول هذا الموضوع، سوف نشير إلى أسماء الناقدين وكتبهم: كتاب المثل السائر من تأليف ابن الأثير (٥٥٥-٦٣٠)، كتاب العمدة من تأليف ابن رشيق (٤٥٦م)، الموازنـة بين الطائيـين من تأليف الآمدى (٣٧٠م)، كتاب البديـع من تأليف ابن المعتز (٢٩٦م)، كتاب نقد الشعر من تأليف قدامة بن جعفر (٣٣٧م)، كتاب الشعر والشعراء من تأليف ابن قتيبة (٢٧٦- ٢١٣)، كتاب البيان والتبيين من تأليف الجاحظ (١٦٠- ٢٥٥).

الفلاسفة الغربيون والأفكار الشكلانية

يعلـق الفيثاغورثيون أهمية كبيرة على الشـكل والهيكل، لأنه وفقاً لما يزعمونه فإن طبيعة كل شـىء هى النسـبة المعينة لتركيب العناصر الخاصة بالشىء، وما يميز الأشياء عـن بعضهـا البعض ليس نفس المادة التى تتكون منها، (الكلمات فى النص)، بل نسـبة تركيبها مع بعضها البعض، وهوية الشـىء أمر هيكلى، وليس مادياً، واكتشـاف القانون والهيـكل يمكننا من أن نفهم طبيعة الظواهر بشـكل كامـل. (علايى، ٢٠١١م: ٤٦) إذن فوفقاً لهذا الرأى الذى استمر فى المدرسة الشكلانية، فلا يمكن اعتبار كلمات النص سر الإبداع فيه؛ لأن الكلمات تظهر ضمن إطار جديد فى كل زمن ومن الأفضل أن نتخلى عن هذه النظرية ونبحث عن سر الجمال فى الشكل وهيكل النص الأدبى.

ويرجح أرسـطو السبب الصورى والمادى على السبب الغائى والفاعلى، وبين المادة

والصورة يرجح الصورة على المادة لأنه يعتبر المادة منفعلة. (نفس المصدر: ٥٩) ولذلک فإن المادة (الكلمات) هى وجه الشبه بين النصوص الأدبية، بينما تعتبر الصورة وجه التمايز بينها. وبتعبير آخر، لأجل معرفة شيء ما يجب أن نغض النظر عن العنصر المكون له ونلتفت إلى الصورة التى يتجلى فيها هذا الشيء. ولذلک فإن نضج المحتوى مرهون بتجلى الصورة، وهذه هى ذاتها وجهة نظر الشكليين. وهنا علينا أن ندرک أن الاهتمام بالصورة لا يضر بالمعنى ولا يفسده، لأن الصورة والهيكل شكل يضمن بقاء التأثير والمحتوى. ومن هذا المنطلق، يطرح "كانت" الفيلسوف الغربى المعروف، مفاهيمه الجمالية التى تتكون من عنصرين رئيسيين:

١. الأهمية البالغة للشكل والهيكل فى النظام الفنى.
٢. مستوى التفكير فى الكشف عن هذا النوع من الجمال الفنى.

فى الحقيقة، إن ما يجعل العمل الأدبى أو الفنى لدى كانت جميلاً هو التصميم والشكل. وهكذا، يطرح كانت نوعين من الجمال فى الأعمال الفنية: أحدهما الجمال الذوقى والآخر جمال التفكير. ويبين فى نقد الجمال الذوقى أن الشعور يتعرض للخداع فى هذا النوع من الجمال، لكن القوى المختلفة فى جمال التفكير تعمل سوية. (جيمنس، ٢٠١١م، ١١٧-١٤٣) إذا تأملنا قليلاً فى هذين العنصرين من المناهج الرئيسية للجمال لدى كانت، فيمكننا القول إن مستوى الصعوبة - والذى أشرنا إليه مسبقاً - هو ما يركز كانت عليه ويستعمله بمصطلح ذوق التأمل. ومن هذا المنطلق، يعتقد هيغل أن أعلى درجات الفن تكمن فى الاقتراب من الفكر. (علايى، ٢٠١١م: ٢٧)

ومن جهة أخرى، يعتقد كانت فى الحكم على الوجه الجمالى للأعمال الفنية أن قيمة المحتوى أو خروجه عن المألوف لا تقدم للمنتقد أى هيكل. ويذعن فى هذا الشأن: يجب أن نقبل جميعنا بأن الحكم فى باب جمال شيء ما إذا كان يشوبه نفع أو مصلحة، فهو حكم متعصب وخال من النقاوة وممزوج بالتحامل. (علايى، ٢٠١١م: ١٨) ويعلق كانت على كلامه قائلاً بأن الغائية الخالية من المصلحة مبدأ رئيسى فى جهاز الجمالية ويبين أن الفن والأدب يوحدان الأضداد التى لا تقبل الاجتماع إلا فى الفن. (نفس المصدر: ١٩-٢٠) ولذلک يرى فلاسفة الغرب أن أسلوب التعبير بشكل عام والذى يمنح العمل

الفــنى هيكله وشــكله، عامل مهم فى بقاء العمل الفنى وتقييمــه وخاصة إذا أخذنا بعين الاعتبار بأن المضامين أو مواضيع الفن معدودة ولا يمكنها أن تعثر لنفسها على مكان فى الذهن إلا عن طريق التحديث المؤثر والفعال.

ويبين صامويل تيلر كالريج (١٧٧٢ – ١٨٣٤م) فى هذا الشأن: فى نص أدبى متكامل، تقــوم الأجزاء بحماية بعضها البعــض والتعبير عن بعضها البعض، جميعها تتناســق مع بعضها البعض ومع المقصود وتســاعد على تقوية الهــدف. (غرين، ١٩٩٧م: ٨١) ويرى هيغــل كذلك فى المجــال ذاته أن الهدف مــن العمل موجود فيه ويبين بشــكل واضح أن هــدف الأثر ليــس المنفعة. (علايــى، ٢٠١١م: ٢٨) نلاحظ من خــلال نظرية هيغل تأثره بكانت حيث يعتقد أنه لا يمكن تفســير العمل والنص الأدبى بالآليات والأساليب الخارجية، لأن كلاً منهما يعتقد بأن للنص غاية فى نفسه ولا يتبع نظرية المصلحة. ويعتبر هيغــل كذلك أن التوازن موجود بــين الصورة والمحتوى (نفس المصدر: ٣٠) وهى ذاتها نظرية عدم استقلال اللفظ والمعنى لدى عبد القاهر الجرجانى.

ولذلك نســتنتج من هذه الأفكار ووجهات النظر أن جاذبية الأعمال الفنية تنشــأ عن هيكلها ونظرية الشــكل والصورة طالما كانت ذات جاذبية وتعقيد بالنسبة لمفكرين وفلاســفة مثل أفلاطون وأرسطو وأغوستين وتوماس أكويناس وهيغل وغيرهم. وأخيراً يمكننا أن نســتنتج من أفكار هؤلاء الفلاسفة أن وجه التمايز بين الأعمال الأدبية يكمن فيما يلى:

١. مستوى التفكير والتأمل وصعوبة النصوص الأدبية
٢. الاهتمام بالشكل والنظام الهيكلى للأشكال الأدبية
٣. الأدب، وحدة الأضداد
٤. الغاية دون مصلحة
٥. الفن يمتنع عن البيان الصريح وهذا ما يميز الأدب عن سائر النصوص
٦. الغموض وقابلية التفسير من الشروط اللازمة للنص الأدبى

النقد الشكلى فى المرحلة المعاصرة

١. الشكل

النقد الشكلى كما هو واضح من اسمه، يهدف بشكل رئيسى إلى الكشف عن الشكل فى العمـل الأدبى. فى هذا الأسـلوب، يفترض العمل الأدبى قائمـاً بذاته وبالتالى فإن الجوانب غير الأدبية مثل حياة الأديب والمرحلة التى عاش فيها والمفاهيم الاجتماعية والسياسية لا تحظى بأية أهمية، بينما لا تتمثل الأهمية للناقد الشكلى إلا فى ماهية العمل الأدبى وشكله وتأثيره وكيفية حصول هذا التأثير والشكل وكافة الأجوبة المرتبطة بهذه الأسـئلة يجب أن تخرج من النص ذاته. وتعتبر هذه المدرسة فى الحقيقة أن الكشف عن هدفها الذى يتمثل فى أدبية النص مرهون باستقلال النص وتعتقد بأن الشكل والنظم فى الأدب ينجمان عن اختلاف البشر.

فى هذا النوع من القراءة، تبدأ القراءة الدقيقة بالحساسية تجاه الكلمات وكافة القيم والمفاهيـم الحقيقية المتعلقة بهـا. إن معرفة المعانى المتعددة للكلمـات وحتى جذورها وتاريخها يسـاعدنا فى مجال القراءة وعندما يتعرف القـارئ على الكلمات واحدة تلو الأخرى، فسـوف يبدأ بالبحث عن البنى والمفاهيم والعلاقات المتبادلة والمظهر المتضاد ويقيم بينها علاقة داخلية ومعنوية ومنطقية تطابق النص أكثر. إذا افترضنا أن المضامين والمفاهيم والمعانى تخدم الشـكل والأسـلوب والصورة، فإن هذا الفرض خاطئ وغير معقول.

٢. أسس النقد الشكلى

يتبع النقد الشـكلى أسسـاً ومبادئ تؤدى فى نهاية المطاف إلـى إبراز النص وتميزه ومنحه إطاراً غير مألوف. سـوف نشـير فى هـذه المقالة إلى الآليـات التى تؤدى إلى التعجب فى النص، وأثناء تحليل الشعر سوف نستعين بها بشكل مستمر:

أ. التشـكيلات المتناقضة: إن تنوع العناصـر المتبادلة وكثرتها فى النص من وجهة نظر المدرسـة الشكلانية أمر هام لأن الأديب يتمكن من خلالها من التعبير عن المفاهيم التى لا يمكن التعبير عنها بالاسـتعانة باللغة اليومية، أو لا يمكن لها أن

تقنع القارئ والمتلقى ضمن إطار اللغة الاتوماتيكية. (شـفيعى كدكنى، ٢٠١٠م: ٣٦-٣٨)

ب. يعتـبر عنصر الالتفات من العناصر التى تدفع بالقارئ إلى التسـاؤل والتعجب أثناء قـراءة النص وتحرضه بذلـک على العثور على إجابة لهذه التسـاؤلات عـن طريق البحث والتحقيـق فى ذهنه ويعتبر هذا البحـث والتحقيق والتأمل هـو الهـدف الأسمى للفـن. وكان هذا العنصـر يتمتع بمنزلة خاصـة بين نقادنا القدمـاء حيث تحدثوا عنه بشـكل مفصل فى كافة الكتب البلاغية للمسـلمين. فى مجال الأدب الفارسـى، يعتبر الدكتور تقى بور نامداريان من الأدباء الذين نلاحـظ انعكاس عنصر الالتفات فى أعماله بشـكل كبير. يعتـبر الدكتور تقى بـور نامداريان أن الالتفات من أهم الأسـاليب فى مجال إبـراز جمالية النص. (بورنامداريان، ٢٠٠٣م: ٢٠٥)

ج. الانسـجام: وهو عبارة عن الوحدة التى تجمع بين الأجزاء الموجودة فى مجموعة واحدة. إن الانسجام فى الحقيقة هو النظم أو التركيب النحوى الذى يؤدى إلى توحيد الأضداد والعناصر المتقابلة فى ظل وحدة النص ويعتبر من عوامل تعقيد النص الأدبى ويعتبر هذا من أهم الأسـس لدى النقاد الشـكليين والتى تؤدى إلى إبراز جمالية النص.

د. الاستلزام (الاسـتتباع المنطقى أو التضمين): الاستلزام عبارة عن نظرية تحظى بمنزلـة خاصـة فى أدبية النص. تعتبر هذه النظرية أكثر وسـعاً وعمقاً من نظرية الانسـجام وهى تبين الحقيقة فى النـص، أى أن لكل جزء من الكلمات لزومية حقيقيـة وعدم وجود الاسـتلزام فى النـص بمثابة عدم وجـود حقيقة للعناصر المرتبطة فى النص[١].

ه. سيطرة الدور الأدبى للغة: يعتبر ياكوبسن من رواد المدرسة الشكلانية ويعتقد أن هناک ستة أدوار للغة، كما يرى أن كلاً من هذه الأدوار يمكنه له أن يكون فعالاً،

١. من المقولات الشفهية للدكتور حميدرضا ميرحاجى، عضو الهيئة العلمية فى قسم اللغة العربية وآدابها فى جامعة العلامة الطباطبائى.

لكن الدور الذى يسيطر على كافة الأدوار هو الدور الأدبي للغة. (ياكوبسن، ١٩٨٨م: ٢٨) يعتقد ياكوبسن أن سيطرة الدور الأدبي للغة في هذا النوع من النصوص يعنى أن اللغة فى الأدب ليست وسيلة بل هدفاً نهائياً بحد ذاتها وهذا هو ما يتحدث عنه الدكتور شفيعى كدكنى فى كتاب موسيقا الشعر قائلاً: «الشعر حادثة تحدث فى اللغة، وفى الحقيقة، يقوم الشاعر بالقيام بعمل فى اللغة بالاستعانة بشعره.» (شفيعى كدكنى، ٢٠١٠م: ٣) وفى هذه الحالة يجب علينا أن نتجنب الوقوع فى شبهة خطيرة جداً ألا وهى أن الدكتور شفيعى كدكنى يقصد بالشعر النص الأدبي، لأن «كل كلام موزون ليس بالضرورة شعراً ولا يمكن لأى نثر أن يخلو من الشعر تماماً.» (أدونيس، ١٣٤)

و. زيادة الدلالات المحتملة فى ظل المفردات والتراكيب: المفردات والتراكيب فى النص الأدبي لا تقتصر على المعانى المحددة لها فى القاموس بل تخرج منها وتدخل إلى عالم الاحتمالات فى ظل المعنى الموجود لها فى القاموس. ويعتبر بابک أحمدى أن الهدف النهائى للشعر ورسالته تتمثل فى أعلى مستوى يمكن أن تبلغه معانى المفردات. ويعتقد كذلک بأن النص الأدبي يقوم بتخصيب دلالة الكلمات وقدرتها ضمن مجال التعبير ولهذا السبب تعود إليه قدرة اللغة بالكامل. (أحمدى، ٢٠١٣م: ٣٠٨ و٣٠٧) وكما نلاحظ فإننا إذا توخينا القليل من الدقة فسوف نكتشف أن نظرية زيادة الدلالات المحتملة تعتمد على الشكل لأن هذا الاحتمال وزيادة دائرة المعانى ناجمة عن كيفية النظم والترتيب أو بتعبير آخر أدبية النص.

وتعتبر الحالات المذكور أعلاه من الآليات التى تؤدى إلى التعجيب فى النص الأدبي. هنالک العديد من الحالات التى تحظى بأهمية كبيرة فى أدبية النص، لكننا وحرصاً منا على أن لا يشعر القارئ بالملل من طول الإسهاب، فسوف نقوم بالإشارة إليها إشارة عابرة وموجزة لندخل بعد ذلک إلى تحليل النص:

أ. الالتزام والتقيد بمبدأ الاقتصاد اللغوى

ب. الإيجاز والحذف

ج. التقديم والتأخير

د. الاهتمام بالبنية النحوية للغة القديمة

ه. التعبير عن الوحدة بواسطة التضاد

و. التعجيب على المستوى المعجمي والنحوى والصورة والمعنى

ز. الصفة بديلة الموصوف

ح. تفكيک الترتيب والهيكل النحوى وفى الوقت ذاته الابتعاد عن الشذوذ فيها

ط. الاهتمام بالآثار القديمة للغة

ی. الاهتمام بالإمكان الأدبى وليس بالحقيقة الأدبية

... إلخ

التحليل اللغوى لمقدمة الباب الثالث من بوستان سعدى

تعتبر مقدمة الباب الثالث من بوستان سعدى نموذجاً جيداً للنقد بالمنهج الشكلى. فى هذه القطعة الشعرية، يستعين الشاعر سعدى بأساليب تمنح مقدمته قابلية النقد الشكلى، ومن هذه الأساليب يمكننا الإشارة إلى التباين والتضاد، الغموض فى مرجع الضمائر وغيرها. نسعى فى هذه المقالة إلى التعبير عن هذه الأساليب التى استعان بها الشاعر فى شكل الشعر ودلالة هذه الأساليب على المعانى التى لا يمكننا إدراكها فى اللغة الأتوماتيكية:

خوشا وقت شوريدگان غمش   اگر زخم بينند وگر مرهمش

- هنيئاً للعاشقين عندما يحزنون لفراقه، سواءً جرحهم أم كان مرهماً شافياً لهم.

گدايانى از پادشاهى نفور   به اميدش اندر گدايى صبور

- متسولون يبتعدون عن السلطنة ويصبرون على الإملاق أملاً به.

دمادم شراب الم در كشند   وگر تلخ بينند دم در كشند

- يرشفون من خمرة الألم تباعا وإذا تجرعوا المرّ كانوا راضين.

بلاى خمار است در عيش مل   سلحدار خار است با شاه گل

- كما أن الخمر لازم للطرب والسكر فإن الشوكة لازمة للوردة كسلاح.

نه تلخ است صبری که بر یاد اوست　　　که تلخی شکر باشد از دست دوست

- لا مرارة للصبر فى سبيله كما أن المرارات من يد الحبيب كالسكّر فى الحلاوة.

ملامــت کشـــانند مســـتان یار　　　سبک تر برد اشـــتر مست بار

- إنهم يتحمّلون اللوم فهم ســكارى فى حب الحبيب كما أن أحمال الجمل الثمل خفيفة.

اســیرش نخواهد رهایی ز بند　　　شکارش نجوید خلاص از کمند

- إن أسيره لن يطلب الخلاص من الأسر كما لن تطلب طريدته النجاة من شِباكه.

ســـلاطین عزلـــت گدایان حی　　　منازل شناســـان گـــم کرده پی

- إنهم ســلاطين العزلة متســولون يطلبون الخير من عند الحـــى يدركون أصلهم ويبحثون عن فطرتهم الضائعة.

به سر وقتشان خلق کی ره برند　　　که چون آب حیوان به ظلمت درند

- أنى للخلق أن يدركوا أسرارهم، وهم فى الظلمة مثل ماء الحياة.

چو بیت المقدس درون پرقباب　　　رهـــا کرده دیوار بیرون خراب

- فمثلهم كمثل بيت المقدس متعدد القبب، ولكن حيطانه الخارجية خربة.

نه آتش به خود در زنند　　　نه چون کرم پیله به خود برتنند

- فهم لا يلقون بأنفسهم فى النار كما أنهم ليسوا كالدودة فى الشرانق.

دلارام در بـــر دلارام جـــوی　　　لب از تشنگی خشک بر طرف جوی

- يبحثـــون عن المؤنس الحقيقـــى بينما المؤنس إلى جانبهم، فهم أصحاب شـــفاه عطشى إلى جانب الماء العذب فى الساقية.

نگـــویم که بـــر آب قـــادر نیند　　　که بر شـــاطی نیل مستســـقیند

- لا أقـــول أن المـــاء ليس فى متناول أيديهم، لكنهم على شـــاطئ النيل ولا تروى مياه النيل عطشهم.

(سعدى، ٢٠١٤م: ١٠٠)

إذا أمعنا النظر قليلاً فى هذه المقدمة فســـوف نلاحظ بشـــكل جيد أن بنية هذا الشعر تعتمد على التباين والتوتر مما يذكرنا بكلام الفيلسوف كانت والذى أشرنا إليه من قبل

وهو أن الفن يعنى جمع الأضداد وتوحيدها. والعناصر الرئيسية للتباين موجودة فى بنية هذا الشعر حيث نلاحظ الحركة الشغوفة للعاشقين للتمسک بأى شىء وفى الوقت ذاته سكونهم فى مقابل الذات الإلهية. ويستمر هذا التباين حتى القطعة الأخيرة حيث يشير الأديب إلى التباين الموجود بالاستعانة بمختلف الأساليب التى تتناقض فى ظاهر الأمر ويقنع القارئ فى النهاية بأن الأضداد فى هذا العالم (عالم العشق) متلازمة وتحفظ بعضها البعض.

فى الحقيقة، إذا كان الخمر من مستلزمات الطرب والسكر فإن ألم الفراق لازم للنشاط والوصال. يستعين الأديب فى هذه القطعة بأساليب التوتر الموجودة بحيث تقوم بنى الشعر وأبيات القصيدة بحماية بعضها البعض كما يستعين الشاعر بنظرية التمثيل المتكرر لأجل التعبير عن مفهوم التباين المذكور والذى لا يمكن التعبير عنه بأى شكل من الأشكال فى اللغة الأتوماتيكية ولا يمكن له أن يقنع القارئ به ضمن إطار اللغة اليومية، وإذا برزت من القارئ مخالفة فى قبول الأفكار المتباينة الموجودة فى البيت الأول أو الثانى، إلا أن التكرار بصور مختلفة فى الأبيات اللاحقة يدفعه إلى قبول هذه الأفكار. وكما يقول صامويل كالريج فإن الأجزاء المتضادة فى النص الأدبى المنتظم والمنسجم، تحمى بعضها البعض. ومن الأساليب التى استعان بها الشاعر فى شكل النص الأدبى عنصر التعجيب حيث نلاحظه من عتبة العنوان وحتى نهاية القطعة الشعرية. إن عنوان "فى العشق والثمالة والشغف" يستعمل فى اللغة اليومية على شكل "فى العشق والشغف والثمالة" لكن الشاعر يبتعد هنا عن اللغة اليومية ويلجأ إلى الترتيب اللغوى رغم أن هذا اللجوء منه ليس نظرية الشذوذ ولا يجب أن يكون. إن هذا الشذوذ فى عتبة الدخول إلى النص الشعرى يمثل حالة الاضطراب ذاتها للعاشقين والتى يحاول الشاعر التعبير عنها فى مختلف أرجاء نصه الشعرى.

إن التعجيب فى أنحاء النص من أبرز سمات هذه القطعة، فعندما يواجه القارئ عبارات مثل «تلخى شكر باشد از دست دوست» و«لب از تشنگى خشک بر طرف جوى» وغيرها، يتساءل القارئ فى ذهنه كيف يمكن لهذه الأشياء أن تكون موجودة؟ كيف يمكننى أن أصدق إمكانية وجود الحلاوة المرة؟ والعشرات من الأسئلة من هذا

النوع. لأجل الإجابة على هذا النوع من الأسئلة، يجب أن نهتم ببنية الشكل وكيفية حماية الأبيات لبعضها البعض بحيث يعتمد الشاعر على آلية التكرار لأجل إقناع القارئ. ومن الأشياء التى تؤدى إلى التعجيب وأدبية النص وغموض اللغة فى هذه القطعة الاستعانة بالضمائر دون الإشارة السابقة إلى مرجعها.

نعرف جميعاً أن الضمير بديل للاسم، ففى كلمات مثل "حزنه" و"مرهمه" و"أمله" وغيرها، لم يذكر الشاعر الاسم الذى ترتبط الضمائر به، وهذا ما يعتبر من الأساليب التى تدفع المخاطب إلى البحث والتساؤل حيث يدرك فى البيت الثامن أن مرجع الضمائر هو الحى القيوم. يستعمل هذا النوع من الأساليب فى التعجيب النصى حيث يقوم الأديب فى البداية باستعمال الضمير بشكل غامض دون الإشارة إلى اسمه من قبل. ويكمن سبب هذا الشذوذ اللغوى فى قيام النص بإدخال عنصر الغموض بشكل عمدى فى ذهن القارئ لكى يتوصل فيما بعد إلى اكتشاف الاسم الذى يعود الضمير إليه بعد البحث والتساؤل. ولهذا النوع من التفسير منتهى التأثير فى أفكار المخاطب. ومن الأساليب الأدبية الأخرى فى النص يمكننا أن نذكر الاستعانة بأسلوب الاستفهام والتساؤل لأجل التعبير عن القبول التلقائى للفكرة من قبل المخاطب. يستعين الأديب فى البيت التاسع بالاستفهام بشكل لا يرحم المخاطب فيه ويضعه أمام تباينات ممكنة فى عالم النص متحدياً إياه كما يعلن عن عجزه وبمجرد قراءة القارئ للنص يعترف بأن هذا التباين ممكن وهذا هو الهدف السامى للفن حيث يمكننا الوصول إليه عن طريق أسلوب التعبير. وفى هذا الباب يعتقد الأديب المعاصر أدونيس أن جوهر الخلق يكمن فى التباين والتضاد وليس فى التماثل والتشابه، ومن هذا المنطلق يقاس غنى التراث الأدبى لكل شعب بنسبة هذا التباين الموجود فيه. (أدونيس، ٢٠١٣م: ٨١١) ويصدق أسلوب سعدى هذا على صحة هذا الكلام حيث يعتبر الألم فى الحياة الواقعية والصبر على الصعاب واللوم أمراً بغيضاً لكن اللغة وأسلوب استعمالها فى النص الأدبى يؤثر على القارئ بحيث يتمنى كل منا بعد قراءة هذه القطعة الشعرية لسعدى أن يكون فرداً ينتمى إلى المجموعة التى يتحدث سعدى عنها. لقد تمكن هذا الشاعر الكبير والأديب المرموق من نقل تجربته إلينا فى هذه الحالة.

ويستعين الشاعر فى هذه القطعة الشعرية بصور بيانية تسد الدرب أمام القارئ وتمنعه من رفض التباين الموجود فى عالم العشق بحيث يعجز عن رفض هذه الفكرة لأن الأديب يصور هذه التباينات على أنها جوهر الخلق ويبين أنه ليس فى عالم العشق فحسب بل فى العالم المادى يعتبر التباين جوهر الخلق. ومن الأساليب الهامة الأخرى التى استعان بها صاحب الكلام فى البيت الخامس الفصل بين حرف النفى "نه" عن فعل الكون "است" واستعماله بشكل مستقل فى بداية العبارة. ويعتبر هذا العنصر من الجوانب البارزة فى النص ويبين أن تعميم النفى قد ألقى بظلاله على كامل البيت ومن جهة أخرى فقد قدم عبارة "لا مر" على الموصوف مما يبين عناية الأديب بهذا الأمر أى عدم اهتمامه بهذا العنصر. يحظى هذا الأسلوب السلبى بالأهمية نظراً لأن الشاعر يسعى للإجابة على أسئلة القارئ وهذا يعنى أن العذاب الناتج عن فراق الحبيب ليس مراً على الإطلاق. كما أن الصور البيانية التى لجأ إليها الشاعر لمزيد من التأثير على القارئ جميعها تحتوى على التباين والتوتر. ونلاحظ هذا الأمر فى أبيات مختلفة (تحمّل اللوم من خصال العارفين كما أن أحمال الجمل الثمل خفيفة)/ (كما أن الخمر لازم للطرب والسكر، فإن الشوكة لازمة للوردة كسلاح) وغيرها وقد لجأ الشاعر إليها لكى يكون لكلامه تأثير على القارئ وهذه الأبيات تحمى بعضها البعض ومهمتها هى التأكيد على قبول الأفكار المتباينة. يتكون أغلب أشطر هذه القطعة من قسمين، أى أن القارئ يتوقف أثناء القراءة فى وسط الشطر: سلاطين عزلت، گدايان حى/ دلارام در بر، دلارام جوى/ لب از تشنگى خشک، بر طرف جوى/ و....) مما يؤدى إلى ارتفاع وانخفاض الصوت أثناء قراءة الشعر وهذا بدوره يمثل حالة من التباين تدفع القارئ للتفكير بها. وبالتالى فإن هيكل هذه المقدمة يخلق فى القارئ من بداية النص إلى نهايته نوعاً من التعجب والتساؤل لكن هذه الحالة تعتدل فى البيتين الأخيرين لأن الشاعر فى هذا الجزء يسعى إلى حل التناقض الموجود وهو أن أفراد هذه المجموعة فى منتهى الهدوء رغم وجود كل هذه الصعاب ويكمن سبب ذلک فى أنهم ليسوا قادرين فحسب على إزالة هذه الصعاب بل إنهم يلجؤون إلى التباين وهم فى منتهى القدرة على إزالة الصعاب التى هم فيها. أى أنهم يبحثون عن الماء وهم على ضفة النهر وهذا يعنى أن

أفراد هذه المجموعة يكتشفون فى النهاية أنهم يبحثون عما كانوا يمتلكونه هم ذاتهم. وهكذا فإن الانسجام المحورى الموجود فى هذه المقدمة ينبع من قلب التباين والتوتر الموجود داخلها. ومن السمات الأخرى التى تبرز فى هذه المقدمة بشكل واضح وجلى العدد الكبير من الكسرات وهذا يعنى نوعاً من انتقال المعنى المحورى أو بعبارة أكثر دقة إثارة الأفكار التى تتجلى بشكل بارز فى الشطر الأول من البيت الثامن (أنتم الفقراء إلى الله). ولذلك فإن زيادة هذه الكسرات تدل على الحاجة والتواضع أمام ذات الحق، لأن الكسرة من بين الحركات الرئيسية فى اللغة الفارسية تدل على حالة من التواضع والخضوع، ويصور الشاعر عنصر التباين الظاهرى أى العذاب والمعاناة فى خضم القدرة على قمعها منذ بداية القطعة الشعرية وفى النهاية أن هذا التباين ليس ناجماً عن عجزهم بل هو نابع عن ماهيتهم ولأجل بيان هذه القدرة والتعبير عنها يلجأ إلى مفردات مثل الملك والسلاطين والطرب والسلاح وغيرها مما يبين غناهم وعدم حاجتهم إلا له.

النتيجة

تبحث المدرسة الشكلانية عن إجابة لسؤال بنيوى وأساسى وهو "أين تتجلى أدبية النص؟ كيف يمكننا الحصول على هذا العنصر؟". تسعى هذه المدرسة فى تحقيق هدفها الغائى إلى أساليب وآليات تؤدى إلى التعجيب فى النصوص الأدبية مما ينجم عنه التمايز بين اللغة الأتوماتيكية واللغة الأدبية. ومن بين هذه الأساليب يمكننا أن نشير إلى الاهتمام والتباين والتوتر والتعجيب النحوى والمعجمى والصورى والمعنوى والانسجام والاستلزام والتعبير عن وحدة العناصر عن طريق الأضداد وغيرها. وقد ظهر هذا التوجه الأدبى لدى نقادنا منذ القديم ومن بينهم يمكننا الإشارة إلى الجاحظ وقدامة بن جعفر وأبوهلال العسكرى وابن قتيبة وابن الأثير والآمدى وغيرهم.

ومن بين هؤلاء النقاد يتمتع عبد القاهر الجرجانى بمنزلة خاصة حيث قدم نظرية النظم الهامة جداً والتى أزالت الكثير من المفاهيم والأفكار الخاطئة فى التراث البلاغى والنقدى ومن أهمها يمكننا الإشارة إلى مبدأ استقلال اللفظ عن المعنى. ويمكننا اعتبار عبد القاهر الجرجانى من رواد المدرسة الشكلانية فى مجال الأدب والنقد الأدبى. ولكن

بعـد ما قمنا به في هـذه المقالة من قراءة للنصوص الأدبية نسـتنتج من نظريته أن عبد القاهر الجرجاني لم يأخذ بعين الاعتبار أية حدود لهذه النظرية.

وقد أولى فلاسـفة الغرب مثل أفلاطون وأرسطو وكانت وهيغل وتوماى وآغوستين الكثـير من الاهتمام لنظرية الشـكل والهيكل في تقييم العمل الأدبي. ويشـترک نقادنا القدماء وفلاسـفة الغرب - وعددهم ليس بالقليل – الذين يتبعون المدرسة الشكلانية في الحالات التالية:

١. الاهتمام بالشكل والنظام الهيكلي للأشكال الأدبية
٢. الأدب، وحدة الأضداد
٣. التعجيب
٤. الفن يمتنع عن البيان الصريح وهذا ما يميز الأدب عن سائر النصوص
٥. الغموض وقابلية التفسير من الشروط اللازمة للنص الأدبي

بعد التحليل الشـكلي لمقدمة الباب الثالث من بوسـتان سعدى، نستنتج أن الشاعر سـعدى لجأ إلى أغلب هذه الأساليب بالاسـتعانة بعناصر التعجيب النصى ليضفى نوعاً مـن التعجب على القارئ، خاصة وأن سـعدى اسـتعان بأفضل شـكل بعنصر التباين والتوتر في هذه القطعة الشعرية.

المصادر والمراجع

أحمدى، بابک. ٢٠١٣م. الحقيقة والجمال. طهران: دار مركز للنشر.

ـــــــ ٢٠١٢م. هيكل وتأويل النص. طهران: دار مركز للنشر.

أدونيس. ١٩٩٧م. إطلالة على الشعر العربي. ترجمة: كاظم برک نيسى. طهران: دار نى.

ـــــــ ١٣٩٠ش. التقليد والتجديد. ترجمه حبيب الله عباسى. طهران: سخن.

الآمدى، أبوالقاسـم الحسـن بن بشـر. ١٩٦١م. الموازنة بين الطائيين. تحقيق: السيد صقر. لبنان: دار الثقافة.

ابن أثير، ضياء الدين. ١٩٥٩م. المثل السائر. تحقيق: الحوفى و... . بيروت: دار إحياء التراث العربي.

ابن قتيبه، أبومحمد. ١٩٦٩م. الشعر والشعراء. بيروت: دار الثقافه.

ابن طباطبا العلوى. ١٩٦٥م. عيار الشعر. تحقيق طه الحاجرى و.... . القاهرة: المكتبة التجارية.

اسماعيل، عزالدين. لاتا. الشعر العربي المعاصر. القاهرة: دار الفكر العربي.

باينده، حسين. ٢٠٠٣م. خطاب النقد. طهران: روزنكار.
ـــــــ . ٢٠٠٩م. النقد الأدبى والديمقراطية. طهران: نيلوفر.
بورنامداريان، تقى. ٢٠٠٣م. تأمل معنى وصورة شعر حافظ. طهران: سخن.
الجرجانى، عبدالقاهر. ١٤٢٢ق. دلائل الإعجاز فى علم المعانى. لبنان: دار المعرفة.
الجاحظ. ١٩٦٨م. البيان والتبيين: تحقيق عبد السلام هارون. القاهرة: الخانجى.
زيادى، عزيزالله. ٢٠٠١م. ما هو الشعر. طهران: وزارة الثقافة والإرشاد الإسلامى.
جيمنس، مارك.٢٠١١م. ما هو علم الجمال: ترجمه محمد رضا أبوالقاسمى. طهران: دار ماهى.
سعدى. ٢٠١٤م. بوستان تحقيق: غلامحسين يوسفى. طهران: خوارزمى.
شفيعى كدكنى، محمد رضا. ٢٠١٢م. قيامة الكلمات. طهران: سخن.
ـــــــــ . ٢٠١٠م. موسيقا شعر. طهران: آكاه.
صفوى، كورش. ٢٠١١م. من علم اللغة إلى الأدب. الجزء ٢. طهران: دار سوره مهر.
طوروروف، تزفيتان. ١٩٩٠م. الشعريه: ترجمه شكرى المبخوت. المغرب: المعرفة الأدبية.
طاوسى، سهراب. ٢٠١٢م. نظام الصورة. طهران: ققنوس.
العسكرى، أبوهلال. ١٩٧١م. الصناعتين: تحقيق محمد على البجاوى و.... القاهرة: دار الفكر العربى.
علايى، مشيت.٢٠١١م. الجمال والنقد. طهران: كتاب آمه.
قدامه بن جعفر. ١٩٤٩م. نقد الشعر. القاهرة: لانا.
القيروانى، ابن رشيق. ١٩٠٧م. العمده فى صناعه الشعر ونقده. الطبعة الأولى. القاهرة: دار الثقافة للنشر.
غرين، ويلفرد و.... . ١٩٩٧م. أسس النقد الأدبى: ترجمه فرزانه طاهرى. طهران: نيلوفر.
ياكبسون، رومان. ١٩٨٨م. قضايا الشعريه: ترجمه محمد الولى و... . المغرب: المعرفة الأدبية.

إضاءات نقدية (فصلية محكّمة)
السنة السادسة ـ العدد الثانى والعشرون ـ صيف ١٣٩٥ش/حزيران ٢٠١٦م
صص ٧٢ ـ ٥٣

مكانة القرآن لدى إقبال وتأثره به فى شعره الفارسى

عبدالله رسول نژاد*

الملخص

يعتبر محمد إقبال لاهورى، من أعلام الشعر الإسلامى الملتزم فى العصر الحديث، وهو لاينسب نفسه إلى وطن محدود ولا إلى طائفة معينة ولا يحصر غايته وفكرته فى إطار الجنسيات والحدود، بل يرى وطنه العالَم الإيمانىّ الذى لايعرف الحدود. وهو شاعر يلتزم برسالته الشعرية ويرى أن سر حياة كلماته المكتوبة، ليس فى بريق الكلمات ولا فى موسيقى العبارات، بل يكمنُ فى قوّة إيمانه بمدلول الكلمات؛ فهو صاحب مدرسة شعرية فلسفيّة هادفة تعتقد بأنّ الشعر وارث النبوة، ورسالته إصلاح البشر والنهوض به إلى المستوى الذى أراد الله له.

وتهدف هذه الدراسة، ملتزمة بالمنهج الوصفى التحليلى إلى أن تلقى بعض الأضواء على مكانة القرآن لدى إقبال وكيفيّة تأثره به واستنباطه المفاهيم الفكريّة والتربويّة منه مبيّنة نبذة من آرائه حول القرآن ودوره فى خلق الفرد المسلم المؤمن بذاته. وتشير النتائج إلى أنّ إقبال، أقبل على القرآن بالعقل والقلب لاستلهام تجربة روحية وعلمية معا. واستلهم مضامينه الشعرية خاصة فى أشعاره الفارسية من القرآن ولم يكن إقباله على القرآن كشاعر يستلهم من القرآن عبارات أو مفاهيم، يستخدمها لأهدافه الأدبية ولتوسيع أغراضه الشعرية فحسب، بل كان إقباله عليه كمؤمن يستلهم منه أفكاره وقيمه وهو يبتعد فى ذلك عن التأويلات المعروفة لدى شعراء الصوفية.

الكلمات الدليلية: إقبال، التأثر بالقرآن، المضامين الشعرية، الشعر الفارسى، التناص القرآنى.

*. أستاذ مساعد فى اللغة العربية وآدابها بجامعة كردستان، سنندج، إيران
abosami1387@yahoo.com

تاريخ الوصول: ١٣٩٥/٢/١٩ تاريخ القبول: ١٣٩٥/٦/٣٠ش

المقدمه

حينما أراد الله أن يبعث خاتم رسـله إلى كافّـة الناس، ليخرجهم من الظلمات إلى النور، ويضع عنهم الأغـلال التى فرضت عليهم الذل والفتور؛ أنزل عليه القرآن الكريم وجعله معجزةً لتأييد رسـالته السـماوية؛ فأحدث فى تاريخ البشر أغرب انقلاب، كما يقول الأستاذ الندوى: «كان غريباً فى سرعته، وكان غريباً فى عمقه، وكان غريباً فى سعته وشموله، وكان غريباً فى وضوحه وقربه إلى الفهم، فلم يكن غامضاً ككثيرٍ من الحوادث الخارقة للعادة ولم يكن لغزاً من الألغاز.» (الندوى، ١٩٩٩م: ١٢٥)

جاء الإسلام بتعاليمه الإنسانية وقوانينه السماويّه، وقيمه الأخلاقيه تنادى بملء فم الكون: أنّ الإنسان أينماكان، هو إنسان لا فرق بين هذا وذاک بسبب العرق أو اللون أو الجنس؛ فوُلِدَ جيل إيمانى فريد، لم يكونوا خَدَمة جنسٍ ورُسُـل شعبٍ ووطن، بل صاروا أمّةً واحدةً كانت على حدّ قول إقبال نَضرَة وجه العالم وشاهداً على الأقوام والأمم:

مـى ندانـى "آيـه أمّ الكتاب"   "أمت عـادل" تـرا آمد خطاب

آب وتـاب چهـره ايـام تـو   در جهان "شاهد على الأقوام" تو

(إقبال، ١٣٧٣ش: ٩٤)

لقد أثّر الإسلام والقرآن فى جميع مناحى حياة العرب وسائر الشعوب الذين دخلوا فى الإسـلام واعتنقوه راغبين، فغيّر عقولهم وقلوبهم وقيمهم وسلوكهم؛ وتأثّروا بمفاهيمه السـامية فى لغاتهـم وآدابهم: «كان للقـرآن فى لغة العرب وآدابهـم أبلغ الآثار وأروع النتائج وإذا كان قد قلّب حياتهم وهذّب أوضاعهم وغيّر تفكيرهم ووسّع آفاقهم، فلابدّ أن يصقّل لغتهم ويقوّم أسـاليبهم، ويطبع ألسـنتهم بطابع جديـد.» (الخفاجى وآخرون، ١٩٩٢م: ١٠٧)؛ أمّا بالنسـبة إلى غير العرب، فتشـهد آداب الشـعوب الإسلامية بأن القـرآن كان ولا يـزال مصدر الإلهام لها ومعينـه الذى لا تَنضَب عينُـه؛ وأنّ مضامينه العالية من أهم روافد الشـعر ومصدر هامّ استقوا من آياتها القدسيّة؛ فمنذ طلوع شمس القرآن وسـطوعها، خاض الشـعراء فى خِضَمّ هذا المحيط الكبير وغاصوا فيه على درر مفاهيمه العالية وكنوز نكته السـامية، فمن هؤلاء المستلهمين والمتأثرين بالقرآن، المفكّر الإسلامى والشاعر الباكستانى، إقبال اللاهورى، الذى لا نبتعد عن الحقيقة لو قلنا عن

مدى تأثره بالقرآن بما قيل في شأن السعدي الشيرازي في نفس المجال: «كان سعدي مع القرآن في كل مكان والقرآن معه في كل بيان.» (مؤيّد شيرازي، ١٣٥٤ش: ٩١٧)؛ أو أكثر من ذلك، كما يقول الكاتب المصريّ: «لانعرف ولا نكاد من شعراء العربيّة والفارسيّة والتركيّة، مَن جعل لكتاب الله في شعره، مثلَ تلك المنزلة التي جعلها إقبال له.» (المصري، ١٩٧٨م: ١٥٨)

الدراسات السابقة

وحول خلفية البحث يمكن القول بأنّ إقبال، بفكره وأدبه، جاب البلاد وصار شخصيّة عالميّة حُظي باهتمام بالغ من جانب العلماء والدارسين في أنحاء العالم وكُتب حول آثاره والجوانب المختلفة من شخصيّته، آثار عديدة بحيث فاق في ذلك أمثال شكسبير الإنجليزي ودانتي الإيطالي وطاغور الهندي. ينقل الندوي عن مهرجان إقبال المئوي المنعقد في ١٩٧٧م في مدينة لاهور، أن الكتب والرسائل التي كُتبت عنه بلغات العالم المختلفة، بلغت ألفين، هذا ماعدا البحوث والمقالات في المهرجانات. (الندوي، ١٩٨٣م: ٣) وفي بلدنا إيران، كَتَبَ عن إقبال، كثيرون من أمثال غلامرضا سعيدي، علي شريعتي، أحمدآرام، عبدالكريم سروش، وغيرهم وأقيمت مؤتمرات دولية حول آثاره وأفكاره ومن أهمّ الدراسات، ما كتبه الكاتب الشهير المتضلّع في معرفة إقبال، السيّد محمد بقائي ماكان، في أكثر من عشرين مجلدا حوله؛ وأما حول علاقة إقبال بالقرآن، فقد كتبت مقالات منها: «قرآن وإقبال»، لمحمد علوي مقدم، المنشور في مجموعة مقالات المؤتمر العالمي لتكريم إقبال، (١٣٦٥ش)، تحدث فيها الكاتب عن بعض الاقتباسات القرآنية الظاهرية في أشعار إقبال ومقالة «إقبال إقبال به تجلي قرآن وحديث در اشعارش»، تطرّق فيها الكاتب السيد عليرضا حجازي (١٣٨٨ش)، إلى توظيف إقبال بعض الآيات والأحاديث وأسماء الانبياء في أشعاره ومقالة «بينامتني قرآني وأشعار إقبال لاهوري»، للسيّد فرامرز ميرزائي، وآخرين (١٣٨٨ش)، فقد أشاروا فيها إلى أنواع التناصّ القرآني في أشعار إقبال؛ أمّا هذه الدراسة الوجيزة، تعني بجانب أعمق من ذلك وتركز على مكانة القرآن لدى إقبال والطابع القرآني في شخصيته الإيمانية وبيان

نبذة من آرائه حول القرآن واســتخراج بعض تجليّاته في أشــعاره الفارسية، خاصّةً في تفسيره المنظوم القيّم لسورة التوحيد وتجيب قدر الاستطاعة عن الأسئلة التالية:

الف) ما هى مكانة القرآن في أشعار إقبال وكيف يعبّر عنها؟

ب) هل اســتخدم إقبال القرآن في شــعره استخداما أدبيّا بحتا، أم استلهم منه فكريّا أيضا؟

ج) ما الفرق بين استلهامه واستلهام شعراء الصوفيّة من القرآن؟

محمد إقبال شاعر الرسالة الإسلامية والإنسانيّة

سيرته الذاتيّة

ولــد محمد إقبال ابن محمد نور في ســيالكوت إحدى مــدن البنجاب، عام ١٢٥٦ق (١٨٧٧م) في أســرة معروفة بالصلاح والتقوى وعليهما نشــأ وترعرع. تلقى تعليمه إلى مرحلة الماجيستر في بلده، وفي أثناء ذلک تعرّف على أستاذين كبيرين لهما أثران هامّان مختلفان على شــخصيته؛ احدهما، أســتاذه الأول ومربيه، "شمس العلماء ميرسيدحسن" الذي كان له أكبر أثر في حياته الفكرية، إذ غرس في قلبه الاهتمام بالثقافة الإســلامية العريقة. والآخر هو الأســتاذ الإنكليزى الشــهير، "سير توماس آرنولد" الذى رغّبه في التطلــع والتعرف على الثقافة الغربية الجديدة وغرس في ذهنه حبّ الأســلوب العلمى للدراسات وأوصى إليه أن يسافر إلى لندن لاستكمال دراساته العليا؛ فذهب إلى لندن، ثم إلى ألمانيا وتعرّف على علماء الغرب المشهورين كأمثال "إدوارد براون" و"نيكلسون". وحصل على شهادات علمية في الفلسفة والاقتصاد والقانون. (نجار، ٢٠١١م: ٣٧)

ثم رجع إلى وطنه واشــتغل بالتدريــس في الجامعات والمحاماة في المحاكم ولم تصرفه هذه المشــاغل عن إنشــاد الشــعر والكتابة في موضوعات ترتبط برســالته العظيمة في إصلاح المجتمع وإنقاذه من الخمول والجمود، واشترک بحماس ونشاط وافر في نشاطات سياســية، وحضر ندوات ومؤتمرات عالمية وإقليمية مرتبطة بغاياته السامية حول الأمة الإســلامية ورغم المحن والأمراض المجتمعة عليه، لم يتوقف عن الإبداع والإنشاد حتّى وفاته سنة ١٩٣٨م.

إنّ إقبال لا يتعلّق بالشـرق أو بالهند، بل كان رجلا عالميّا ذا صداقة وصفاءٍ واسعة تستغرق كل الشعوب والأجناس. (سعيدى، لاتا: ١٧٥) وأُعجِب به كثيرون في الشرق والغرب من أصدقائه وخصومه؛ فاعترفوا له بالفضل، لأنه كان يملك أسباب الريادة الفكرية والخلقية، ويملك أصالة التفكير وصفاء النيّة. (خالدى، ١٣٦٥ش: ٥٣٠)

إقبال مؤمن ملتزم، وفيلسوف شاعر وشاعر عارف، ومفكر مصلح، فكان من الموهوبين الملهمين، والمصلحين المجددين؛ مزيجا من القلب الشرقى المرهف الحنون، والعقل الغربى الباحث المتوقد. هذه الكلمات بالنسبة إلى إقبال، ليست من الدعايات ولامن المجاملات؛ لأنه درس الفلسفة والقانون ونال فيهما الشهادة الجامعية ونشر كتبا ومقالات، وأنشد الشعر ونال شعره إقبالا عالميّا وعاش صراعا عنيفا بين العقل والقلب؛ وفى النهاية رجّح جانب القلب دون إهمال العقل؛ فصار عارفا ملتزما بالكتاب والسنة، وفكّر فى واقع المسلمين وسُبُل النهوض بهم، وثار على الخمود والخمول، وأشعل جذوة الإيمان فى أعماق القلوب والعقول. كما يقول الكاتب المصريّ: «وعند إقبال، يتساوى التصوّر الدينى، بالتصور العلمى ويجد فى الدين والعلم معا طرائق للبرهان ويؤكد الإيمان الذى عُمِر به قلبُهُ، بالعلم الذى امتلأ به عقلُهُ؛ فهو جامع بين التجربة الروحيّة والعلميّة فى وقتٍ معا.» (المصريّ، ١٩٩٩م: ١٣٣) ويعدّه الأستاذ مطهرى، من أبطال الإصلاح الدينى ومن الذين تجاوزت آراؤه ثغور بلده. (مطهرى، ١٣٨٧ش: ٤٩)

الجانب الفكرى والفلسفى لإقبال

بما أنّ إقبال، فيلسوف شاعر قبل أن يكون شاعراً فيلسوفاً، وفلسفته لاتقلّ عن شعره، يجب علينا أن نلمّ بعض الإلمام بالجانب الفكرى والفلسفى لشخصيّته. يقول الدكتور نجار بهذا الصدد «يمكننا أن نشبه شخصية إقبال بالنهر المتدفق الذى تصبُّ فيه جداول متعددة مختلفة المذاق والصفاء، ولكنها لم تكن لتؤثر فى تغيير مجراه أو عذوبته.» (نجار، ٢٠١١م: ١٠٠) ويقول الأستاذ الندوى: «إن إقبال نشأ فى مدرستين، الأولى هى المدرسة العصريّة الغربية، فاستفاد إقبال من أرقاها وأعلاها فى هند وإنجلترا وألمانيا، ووصل فيها إلى مكانة مرموقة وصار أستاذا فيها؛ وأما المدرسة الثانية فهى المدرسة

الإلهيّــة الروحية التی أثــرت فی تكوين إقبال إيمانيّا، وثقافيّــا، وفكريّا؛ وكانت فی هذه المدرســة الثانية عوامل هامة ومؤثرة، منها الإيمان الراســخ الممــزوج بالحبّ والعاطفة الدينية الجيّاشــة بالنسبة إلى المظاهر الدينية كالنبیّ والحرم والمدينة و... والعامل الثانی فی المدرسة الإلهيّة الروحية، هو القرآن وتعاليمه القيّمة، والعامل الثالث هو معرفة النفس والفلسفة الذاتية الخاصة بإقبال. (ندوی، ١٣٧٧ش: ١٠٥؛ سعيدی، لاتا: ٢٠) إن مصادر ثقافة إقبال كان محل إعجابٍ للســيّد أبی الحسن الندوی بحيث يردده فی كتبه المختلفة، يقول فی كتابه "فی مسيرة الحياة": «لقد كان من أسباب إعجابی وتأثری بشخصيّة إقبال، أننی كنتُ مطّلعا على مصادر بحوث العلماء، وما تدبّجه أقلام الكتاب والأدباء، وأعرف من أين يســتمدون موادهم ومعلوماتهم، وكنتُ فی قليل أو كثير على خبرة بها وبصيرة، وكانت لی مشاركة مّا مع التفاوت فی العمر والعلم والمطالعة. وكنت أرى أنی أقدر بالجهد والدراســة، وإتقان أســلوب الأداء، وطول المران، على الوصول إلى هذا المطلوب أو أقارب حدوده، ولكن تراءى لی أن مصدر آراء إقبال وأفكاره وخواطره، ومنبع نغماته وأناشــيده فوق قدرتی ووراء إدراكی، وكنت أشــعر بســماعها أوقراءتها كأنها خواطر عالم آخر، وأن علاقتها ليســت بالعلم والذكاء وســعة المطالعة وكثرة المعلومات، إنما هو فيض ربّانی ورشحة من الرشحات العلويّة، إنها عبقرية لاتدين للذكاء وسعة العلم وقوّة التعبير، إنما هی هبة من هبات الله التی لا نهاية لها.» (الندوی، ١٩٨٧م: ١٢٨)

أجل، كان إقبال فيلسوفا مسلما متأثرا بالفلسفة الإسلامية، ولكن تأثره ماكان تأثرا انفعاليا ساذجا؛ بل كان فی دراسته للمدارس الفلسفية الإسلامية، ناقدا أكثر منه متأثرا بأيّة منها. إن إقبال رغم احترامه للفلاســفة المسلمين وعلماء الكلام والمتصوفة وتأثره بآرائهم، إلّا أن تأثره بالقرآن أكثر وأقوى، بحيث يُغَطّی على بقية تأثراته، ومعين القرآن يطغى على بقيّة الجداول التی اســتقى منها آراءه وابتنى عليها شــخصيته، ها هو نفسه يتحدث عن أخطاء الفلاســفة والمتكلمين المتأثرين بهم ويقول: «إن الفلســفة اليونانية -علــى ما نعــرف جميعا- كانت قــوّة ثقافيّة عظيمة فی تاريخ الإســلام، ولكن التدقيق فی دراســة القرآن وفی تمحيص مقالات المتكلمين على اختلاف مدارســهم التی نشأت مســتلهمة الفكر اليونانی، يكشــفان عن حقيقة بارزة؛ وهی أن الفلسفة اليونانية مع أنها

وسّعت آفاق النظر العقلی عند مفكری الإسلام، فإنها غشّت علی أبصارهم فی فهم القرآن.» (إقبال، لاتا: ٦)

وبالنسبة إلی التصوف كان الأمر كذلک لأنه نشأ فی بيت صوفی وترعرع علی الأفكار الصوفية، وطغی موضوع العرفان علی معظم دواوينه وبلغ شعره العرفانی ذروته. ففی بعض دواوينه كـ"جاويدنامه" يقوم بسفر عرفانی وعروج روحانی إلی عالم السماوات وينتخب جلال الدين الرومی، قائداً له فی هذا السفر، ويذكر فی ثنايا هذا الديوان مفاهيم عرفانية سامية. وحينما يعيش فی أوروبا تزداد فيه النزعة الروحية، ولكنه مع ذلک كله يعدل عن التصوف وينقد بعض مفاهيمه ومصطلحاته، لما يری فيها من بعض المخالفات الصريحة مع القرآن وبعدها عن روح الإسلام. ويعتقد أن التصوف والشعر الصوفی ظهر معظمه فی زمن ضعف المسلمين كردود فعل أمام الهزيمة ويقول بأن التماس المعانی الباطنية فی النصوص الدينية، أسلوب لإبطال شرائع الإسلام وتسويغ لميل بعض شعراء العجم إلی الإباحية. (إقبال، لاتا: ١٧٩،١٠؛ إقبال، ١٣٧٣ش: ٤٣٢-٤٨٦)

سرّ خلود أفكاره وآثاره

إن كل موجود ممكن فی الكون، محكوم بالفناء والزوال، ولا بقاء إلا لخالق الكون الكبير المتعال، «كل من عليها فان. ويبقی وجه ربک ذوالجلال والإكرام.» (الرحمن: ٢٦،٢٧) وإنّ معنی الوجود والاستمرار إنما يتحقق بالاستناد إلی الموجد الواحد الأحد، وكلما يكون اتصال الموجودات بمنبع الوجود أكثر، يكون حظّهم من الوجود والبقاء أكثر، فإن ما نحسُّه ونحسَبُه خالدا فی عالم الإمكان، إنما هو بامتزاجه بمظاهر قليلة من عالَم الواجب الوجود، «ذلک بإن الله هو الحقّ وأن ما يدعون من دونه الباطل وأن الله هو العلی الكبير» (لقمان:٣٠) فكل فكرة تتصل بالحق بميزان اتصاله به تتمتع بالحقانية أی الثبات والاستقرار. إننا نلمس فی آثار إقبال وأفكاره، ملامس من الخلود، تحضنا علی البحث عن عوامله، هل هی تكمن فی تأثيره البالغ علی الآخرين واستمرار أفكاره فی آثار الآخرين وأفكارهم ،كما يری سيد قطب تخليد أفكاره فی وجود أخيه

«بمعناه العام»:

"أخي"أنت نفسي، حينما أنت صورة لآمالي القُصوى التي لم تُشارف

علی أيما حال أراک مخلدی وباعث أيام العِذاب السوالف

(قطب، ١٩٨٩م: ٧)

ربّما يكون هذا التأثير أحد العوامل لأننا نعلم أن إقبال أثّر أثراً بالغاً في المفكرين المسلمين ويشهد على ذالک أقوال الأدباء كأمثال: طه حسين، عباس محمود العقاد، أحمد حسن الزيات، محمدحسين هيكل، و... وآراء مفكرين كأمثال: شبلي النعماني، أبي الأعلى المودودي، أبي الحسن الندوي، محمد قطب، وغيرهم. ولو نقلنا آراءهم، ليطول بنا المقال.

وأما العامل المهم الآخر في إيجاد ملامس الخلود في آثار إقبال، فيكمن في إيمانه الراسخ والعميق بمدلول كلماته، فهذا الإيمان، أوصل أفكاره وكلماته بمصدر الخلود والبقاء. ففي ذالک يقول سيد قطب: «إن السرّ العجيب في قوّة التعبير وحيويّته، ليس في بريق الكلمات وموسيقى العبارات، إنما هو كامن في قوّة الإيمان بمدلول الكلمات وما وراء الكلمات.» (قطب، ١٩٨٩م: ١٣) ويبين سيد رمزا آخر للحيويّة ويقول:«إن كل كلمة عاشت، قد اقتاتت قلبَ إنسان، أما الكلمات التي ولدت في الأفواه، وقذفت بها الألسنة، ولم تتصل بذالک النبع الإلهي، فقد ولدت ميتة، ولم تدفع بالبشرية شبرا واحدا إلى الأمام، وأن أحدا لن يتبناها، لأنها ولدت ميتة والناس لا يتبنون الأموات... إن أفكارنا وكلماتنا تظل جثثا هامدة، حتّى إذا متنا في سبيلها أو غذيناها بالدماء، انتفضت حيّةً وعاشت بين الأحياء.» (قطب، ١٩٩١م: ٢٥) ومن عوامل خلود أفكاره، ريادته في عالم الفكر والوعي الإنساني كما قيل: «محمد إقبال علم من أعلام الإسلام في هذا العصر وقائد من قادة الفكر في الشرق وهو رائد من روّاد الوعي الإنساني في الفلسفة والدين، شاعر فيلسوف وهب قلبه وعقله للمسلمين وللبشر أجمعين.» (أمين، ١٩٦١م: ١١٤)

مكانة القرآن الكريم لدى إقبال ونظرته إليه

لقد أشرنا إلى أن القرآن كان أكبر أستاذ لتكوين إقبال في المدرسة الروحية وأنه

يتعامل معه ويتلقاه كأنه يتنزل عليه مباشـرة ويستمع إليه بأم أذنيه وملك الوحي يقرؤه عليه، يقول نفسه: «أبي يراني، ويسألني ماذا أصنع؟ فأجيبه بأني أقرأ القرآن. وظل على ذلک ثلاث سـنوات متتاليات يسـألني سـؤاله، فأجيبه جوابي. وذات يوم قلت له: ما بالک يا أبي تسـألني نفس السؤال، وأجيبک جوابا واحداً ثم لا يمنعک ذلک من إعادة السؤال من غدٍ؟ فقال: إنما أردت أن أقول لک يا ولدي، إقرأ القرآن كأنما أنزل عليک.» (خالدي، ١٣٦٥ش: ٥٣٩)

ويقول الأستاذ الندوي حول مكانة القرآن الكريم لدى إقبال: «ولم يزل محمد إقبال إلـى آخـر عهده بالدنيا ، يغـوص في بحر القرآن، ويطير في أجوائـه، ويجوب في آفاقه، فيخرج بعلم جديد، وإيمان جديد، وإشـراق جديد، وقوة جديدة، وكلما تقدمت دراسته واتسـعت آفاقـه، ازداد إيمانا بأن القرآن هو الكتاب الخالد، والعلم الأبدي، وأسـاس السـعادة، ومفتاح الأقفال المعقّدة، وجواب الأسئلة المُحيِّرة وأنه دستور الحياة ونبراس الظلمات، ولم يزل يدعو المسـلمين وغير المسـلمين إلى التدبر في هذا الكتاب العجيب، وفهمه ودراسـته والاهتداء به في مشكلات العصر واستفتائه في أزمات المدنيّة وتحكيمه في الحياة والحكم، ويعتب على المسـلمين إعراضهم عن هذا الكتاب الذي يرفع الله به أقواما ويضع آخرين.» (نجار، ٢٠١١م: ١٠٢)

ولو تأملنا في دواوينه الشـعرية، «إننا لا نجـد في كتبه المنظومة صفحة تخلو من آية أو آيات قرآنيّة تضمنها شعره الذي يعبر فيه عن منحاه الفكري والروحيّ. أنّه في ذلک يتلو تلو شعراء الصوفيّة من الفرس ولكن مع فارق، فشعراء الفرس أولئک طالما صرفوا معنـى الآية عن وجهها مكثرين من التأويلات والتخريجات، بل منهم من ضمّن فصولا مـن كتـاب له متخذا له عنوانا من آية قرآنية مقتبسـا مما يدركه منها تفسـيرا لمبادئ التصوّف ورموزه وشطحاته، إنّ إقبال لا يميل بحالٍ إلى التخريجات والتأويلات؛ بل يفهم كلام الله فهما صحيحا ولا يغوص على معنى بعيد عنها ينحته من صخر، وبذلک يختلف تمام الاختلاف عن الصوفية.» (المصريّ، ١٩٩٩م: ١٣٦)

إن الله أنزل الكتاب الكريم إلى كافة الناس، فأحدث أغرب انقلاب في جميع مناحي حياة البشـر وتأثر الناس بـه في حياتهم كلها وأوجِدَ علومٌ شـتّى لخدمة القرآن ولغته

العربي المبين؛ فالأدب العربي مدين للقرآن في بقائه ونموّه، وأثّر القرآن في آداب الشعوب الإسلامية، وإن القرآن لا يأتيه الباطل من بين يديه ولا من خلفه، ولا تلحقه أيدي التحريف والتبديل لأن الله سبحانه ضمّن له البقاء وتكفل حفظه بطرق تقتضيه حكمته، ولكنه مع ذلک، قد تُنسى في بعض الأزمنة والأمكنة تعاليمه وتهجر أو تُحصر في حصار تأويل أهل الزيغ؛ فحينئذٍ يُرسل الله مُجدّدين كالنجوم يُهتدى بهم، فيزيلون عن وجهه ستائر النسيان ويكشفون عن سمائه غيوم التأويل. يُعدُّ إقبال واحدا من هؤلاء المجدّدين الذين ظهر في فترة كان قسم من العالم يدّعي التقدم والعمران ويشتغل تحت هذه الدعايات بحرق العالم والإنسان، وقسم آخر مستضعفون متخلّفون، قد نسوا ماضي ثقافتهم الراقية ورقدوا في ظلام الجهل والانهيار؛ فقام إقبال في ظروف كهذه يريد إيقاظ الرقود وإسراع الركود، فاشتغل بإعادة الثقة والإيمان بالذات، وإشعال نار الحماسة والإيمان في نفوس أمّةٍ مستسلمة منخذلة ناعسة؛ فجعل أساس حركته التجديدية ومبنى نهضته الإصلاحيه، الدعوة إلى القرآن وردّ الأمور كلها إليه. وبيّن أن الأمة لا تصلح إلّا بما صلح به أولها؛ ألا وهو التمسک بكتاب الله المبين وسيرة رسوله الأمين. وكما يقول الكاتب المصري: «لانتجاوز الحقيقة بعيدا إذا قلنا إنّ إقبالا هو شاعر القرآن لأنّه حمل القرآن في عقله وقلبه في آنٍ واحدٍ، إنّه في تجديده للفكر الإسلامي إنما يعتمد في تفكيره وتعبيره على القرآن الكريم، فيستمدّ منه أقباسا تنير له ذلک النهج الطويل الذي سلكه ولميسلكه أحد من قبله على النحو الذي أراد له تبيانا.» (المصري، ١٩٩٩م: ١٣٧)

للقرآن لدى إقبال، مكانة مرموقة لاتُسامى، فهو قائده ومعلّمه ومبدأ أفكاره السامية. «لقد كان أثر القرآن في حياة محمد إقبال، كبيراً وبه كانت عظمة تفكيره وتأليفه نثرا وشعرا وعلى مبادئه تأسّست تحليلاته واستنتاجاته، فهو عندما ينظم الشعر يتخيّل إليک أنّه يحمل معه القرآن ولم يكن من أولئک الشعراء الذين يسرقون بأشعارهم قلوب الناس بزخرفه وبديع موازينه وهم مع ذلک رأى إبليس.» (جمال الدين، ١٤٠٥ق: ٨) وفيما يلي نذكر أبياتا من دواوينه الفارسية، كدليل على مكانة القرآن السامية لديه ونظرته الراقية إليه:

لايعد إقبال القرآن كتابا فحسب، بل يعدّه العامل الوحيد لتحول الإنسان في ضميره

ومجتمعه وجوابا لكل ما يحتاج إليه البشر طوال العصور وفي كل مكان:

فاش گويم آنچه در دل مضمر است — اين كتابى نيست، چيزى ديگر است

چونكه در جان رفت، جان ديگر شود — جان چو ديگر شد، جهان ديگر شود

(إقبال، ١٣٧٣ش: ٣١٧)

صد جهان تازه در آيات اوست — عصرها پيچيده در آنات اوست

چون كهن گردد جهانى در برش، — مى دهد قرآن جهانى ديگرش

(نفس المصدر: ٣٠٧)

القرآن مصدر حيّ باقٍ لاريب فيه ولاتبديل:

آن كتاب زنده قرآن حكيم — حكمت او لايزال است وقديم

حرف اورا ريب نَى، تبديل نَى — آيه اش شرمنده تأويل نَى

(نفس المصدر: ٨٢)

القرآن هو السبب للحياة الواقعية ولا يمكن الحياة بدونه:

گر تو مى خواهى مسلمان زيستن — نيست ممكن جز به قرآن زيستن

(نفس المصدر: ٨٤)

القرآن مرآة وميزان يستطيع الإنسان أن يرى فيه أعماله ويزنها به:

زقرآن پيش خود آيينه آويز — دگرگون گشته‌اى از خويش گريز

ترازوى بنه كردار خود را — قيامت‌هاى پيشين را بر انگيز

(نفس المصدر: ٤٥٧)

التمسك بالقرآن هو الطريق الوحيد للنجاة عن تقليد الأفرنج:

گرچه دارد شيوه هاى رنگ رنگ — من بجز عبرت نگيرم از افرنگ

اى به تقليدش اسير، آزاد شو — دامن قرآن بگير، آزاد شو

(نفس المصدر: ٣١١)

يتعجب من المسلمين الذين بأيديهم القرآن، وليس في قلوبهم الشوق والإقدام:

صاحب قرآن و بى شوق طلب — العجب ثم العجب ثم العجب

(نفس المصدر: ٣٨٢)

القرآن يوجد في النفوس حرارة وحماسا، بدونها تتخلى العبادات من روحها وتتهدم أواصر الفرد والأمّة ولا يتوقع منها التقدم والرقي:

آن زايران بود واين هندى نژاد — آن زحج بيگانه واين از جهاد
تا جهاد وحج نماند از واجبات؛ — رفت جان از پيكر صوم وصلوات
روح چون رفت از صلات وصيام — فرد ناهموار وملت بى نظام
سينه ها از گرمى قرآن تهى — از چنين مردان چه أميد بهى

(نفس المصدر: ٣٨٢)

القرآن سبب حياة الأمة والدين الواحد هو الذى يُحى الأمم والتفرق مقراض يقطع وريد الحياة:

اى كه از اسرار دين بيگانه‌اى — با يک آئين ساز اگر فرزانه‌اى
من شنيدستم ز نبّاض حيات — اختلاف تست مقراض حيات
از يک آئينى مسلمان زنده است — پيكر ملت ز قرآن زنده است

(نفس المصدر: ٨٦)

القرآن مزيل كل غم ومفتاح كل باب مغلق:

غير قرآن، غمگسار من نبود، — قوّتش هر باب را بر من گشود

(نفس المصدر: ٤٢٠)

القرآن ماء الحياة والشرب منه يُسبّب ثبات الإنسان:

برخور از قرآن اگر خواهى ثبات — در ضميرش ديده‌ام آب حيات

(نفس المصدر: ٤٣١)

تأثر إقبال بالقرآن في شعره الفارسي

لقد أشرنا فيما سبق أنّ إقبال، شاعر القرآن لأنه كان يحمل القرآن في عقله وقلبه في آن واحدٍ وإنّه وإن كان لا يُعدّ مفسّراً بالمفهوم الصحيح؛ لكنه كان يتدبّر القرآن ويفهمه على كيفيّة خاصّة به؛ أما بالنسبة إلى سورة الإخلاص، فالأمر أخصّ من ذلك كما قيل: «أشرنا إلى أنّ لإقبال تفسيرا لسورة الإخلاص وهو الفصل الأخير من كتابه "الأسرار

والرموز" ويجعل هذا التفسير تحت آيات يجعلها عناوين، وهو يعبر بالشعر على حين عبّر غيره من المفسرين بالنثر، إنّه لا يوضّح معنى الآية الكريمة بل يتعمّقُ معنى الآية ويستوحي منها ما خطر على باله ويُولّد فكرة من فكرة، غير أنّه مع هذا من عمق تفكره لا يميل إلى تغيير الحقايق، فتفسيره تفسيرٌ صحيح.» (المصري، ١٩٩٩م: ١٣٧) فنظرا لأهميّة هذه المنظومة التفسيريّه نأتي به كأبرز نموذجٍ متميزٍ يدلّنا على مكانة القرآن عند إقبال وكيفيّة تأثره به في شعره الفارسيّ.

تفسيره المنظوم لسورة الإخلاص

يذكر إقبال في نهاية ديوانيه المشهورين أعني "أسرار معرفة النفس" و"رموز نفي الذات"، تفسيراً منظوماً لسورة الإخلاص تحت عنوان "خلاصة موضوعات المثنوي" في١١٦بيتا؛ إقبال يفسر هذه السورة القصيرة التي تعادل ثلث القرآن -كما جاء في الروايات- تفسيراً رائعاً قلّما نجده حتى في التفاسير المعاصرة، إنه يستنبط من كل آية من آياتها الأربعة، مفاهيم عالية ورموزاً ربانية، وفي الحقيقة تلخيص وتكرار للموضوعات المطروحة في ثنايا ديوانيه المشهورين، نشير إلى موجز من المفاهيم التي يستلهمها من كل آية لوحدها:

-**قل هو الله أحد**: يستلهم ويستنبط من هذه الآية الكريمة، أن الإسلام دين التوحيد في كل شيء، التوحيد في كل شيئ وترک التعدد في كل شئ، حتى أن الهواء الواحد الذي يستنشقه كل حيّ فهو من أسرار التوحيد، لأنّ مكوناته واحدة وكلّ حيّ يتنفّس من هواء واحد:

اينكه در صد سينه پيچد يک نفس   سرّى از اسرار توحيد است وبس

(إقبال، ١٣٧٣ش: ١٠٥)

يستطيع الإنسان أن يرجع إلى التوحيد الإلهي وجوهرته الواحدة بطرده مظاهر الاختلاف والتمايزات البشرية المصطنعة كاختلاف الألوان والجنسيات والأقاليم:

رنگ او بركن، مثال او شوى   در جهان، عكس جمال او شوى

آنكه نام تو مسلمان كرده است   از دويى، سوى يكى آورده است

(نفس المصدر: ١٠٥)

خويشتن‌را تُرک وافغان خوانده‌ای وای بر تو آنچــه بودی مانده‌ای

یک شو و توحید را مشهود کن، غائبش را از عمــل موجود کن

(نفس المصدر: ١٠٦)

الله الصمــد: الصمــد هو السـيّد الذى يُصمد إليــه فى الأمر. (راغــب الإصفهانى، ١٣٦٢ش: ٢٨٦)

يستنبط من هذه الآية، قطع التعلق والحاجة إلى غير الله ونفى العبودية للأسباب:

گر به الله الصمد دل بســته‌ای از حد أسباب بيرون جسته‌ای

بنده حق، بنده أســباب نيست زندگانى گردش دولاب نيست

مسلم استى بى نياز از غير شو؛ اهل عالم را ســراپا خير شــو

(إقبال، ١٣٧٣ش: ١٠٦)

يســتلهم إقبال من هــذه الآية ويدعو المســلمين إلى معرفة ذاتهم وقيمة أنفســهم، والاستغناء عن غيرهم لأن الحاجة إلى الغير تحطّ من شأن الإنسان:

آفتاب استى، يكى در خود نگر، از نجــوم ديگران، تــا بى مخر

بر دل خود نقش غير انداختى، خاک بردى، كيميــا در باختى

از پيــام مصطفــى آگاه شــو؛ فــارغ از ارباب دون الله شــو

(نفس المصدر: ١٠٩)

–لم يلد ولم يولد: يستلهم من هذه الآية أن المسلم لا ينتمى إلى وطن أو جنس؛ لأن هذا النوع من الانتماء، يُحدث شقاقا وخلافا، وأن الأمة المسلمة تنتمى إلى الإسلام فقط وتجعل حبّ الرسول رباطا بين أبنائها:

گر نسب را جزو ملت كرده‌اى رخنــه در كار اخوّت كرده‌اى

در زمين ما نگيرد ريشــه ات، هست نامسلم هنوز انديشه‌ات

نيست از روم وعرب پيوند ما نيســت پابنــد نســب پيوند ما

دل به محبوب حجازى بسته‌ايم، زين جهت با ديگرى پيوسته‌ايم

(نفس المصدر: ١١٠)

إن إقبال، في رحاب هذه الآية، يفضِّل "سلمان الفارسي" المسلم على "أبي جهل" و"أبي لهب" ويأتي بتشبيه تمثيلي رائع؛ يشبه الإيمان والأمة بعسل داخل الخليّة ويقول: يجب علينا أن ننظر إلى العسل داخل الخليّة، وكما أن قطرات الشهد لا يتفاخر بعضها على البعض، بأنها أُمتُصّت من الورد أو الياسمين أو أزهار جميلة أخرى، بل ينتسب إلى العسل داخل الخليّة؛ فكذلک أفراد الأمة الإسلامية كلهم ينتمون وينتسبون إلى خليّة الإسلام، وليس لأحد أن يفتخر على الآخر بسبب النسب أو الجنس والقوم أو غير ذلک:

فارغ از باب وأمّ وأعمام باش، همچو سلمان، زاده اسلام باش
نكتهای ای همدم فرزانه بين، شهد را در خانههای لانه بين
قطرهای از لالهی حمراستی، قطرهای از نرگس شهلاستی
اين، نمی گويد كه من از عبهرم آن، نمی گويد من از نيلوفرم
ملت ما شأن ابراهيمی است شهد ما ايمان ابراهيمی است
گر نسب را جزو ملت كردهای رخنه در كار اخوّت كرده ای
هر كه پا در بند اقليم وجدّ است بی خبر از "لم يلد لم يولد" است

(نفس المصدر: ١١٠)

-**ولم يكن له كفواً أحد**: يُشبه إقبال المسلم المتصل بربه المنفصل عمّا سواه، بوردةٍ في أعلى جبل، تتنفس على نَسَمات السحر وتحتضنها السماء كنجمة، وتُشعّ عليها الشمس أول إشعاعها، وتمسح الندى كل صباح عن وجهه الغبار، فبعد هذا التشبيه الجميل الحيّ يستنبط من هذه الآية الكريمة أن الأمة المسلمة يجب أن تكون مثل ربّه دون كفوٍ ومثيل، فريدة بين الأمم الأخرى؛ والذی يضمن للأمة المحمدية هذه الميزة هو القرآن لا غير:

رشته ای با "لم يكن" بايد قوی تا تو در اقوام بی همتا شوی
آنكهذاتشواحداستوبیشريک بندهاش هم در نسازد با شريک
خرقهی "لاتحزنوا" اندر برش "أنتم الأعلون" تاجی بر سرش

(نفس المصدر: ١١١)

وبعد استلهام معان جميلة أخرى، يختم الموضوع، بتوجيه سهام الملام إلى المسلمين

فی لومهم على خمولهم وعدم تحركهم، رغم وجود القرآن الحيّ المنقذ بين أيديهم، ويذكر أن نسيان القرآن وهجره هو السبب لخلق الواقع المؤلم فی الأمة الإسلامية:

خوار از مهجوری قرآن شدی شکوه سنج گردش دوران شد
ای چو شبنم بر زمین افتنده‌ای در بغـل داری کتـاب زنده‌ای
تا کجا در خاک می‌گیری وطن رخت بردار وسر گردون فکن

(نفس المصدر: ١١٢)

تجلى العبارات والمفاهيم القرآنية فی أشعار إقبال

وبعد أن تحدّثنا عن مكانة القرآن المرموقة لدى إقبال وتطرّقنا إلى تفسـيره المنظوم لسورة الإخلاص كأبرز نموذج لإقباله المتميّز على القرآن، نختم المقال بذكر نماذج قليلة من تجليات القرآن وصدى مفاهيمه العالية فی بعض أبياته.

-يسـتخدم إقبال جـزءً من الآية الرقم ١٤ من سـورة آل عمـران: «زُيّن للناس حُـبُّ الشـهوات من النسـاء و ... والله عنده حسـن المآب.» فی بيـان أن الطاعة هی المرحلة الأولى من مراحل تربية الذات، لذا يجب على الإنسان أن لا يستنكف من أداء الواجبات کی ينال حسن المآب:

تو هم از بار فرائض سر متاب برخوری از "عنده حسن المآب"
در اطاعت‌کوش ای غفلت‌شعار می‌شـود از جبر، پیدا اختیار

(نفس المصدر: ٢٩)

-يستخدم فی بيتين، جزءً من الآية الرقم ٦٩ من سورة المائدة وجزءً من الآية الرقم ٤٠ من سـورة التوبة لبيان أن الخوف والجـبن، أم الخبائث وقاطع حياة الأمة؛ والذی يزيل ذالک هو التوحيد لا غير:

قـوّت ایمان حیـات افزایدت ورد "لاخوف علیهـم" بایدت
چون کلیمی سوی فرعونی رود، قلب او از "لاتخف" محکم شود

(نفس المصدر: ٦٥)

-يقول إقبال إن أداء الزكوة يفنی حب المال فی نفس الإنسان ويُعرّفه على المساواة،

ولا يمكن ذالک إلا إذا قوى القلب بمضمون الآية الرقم ٩٢ من سورة آل عمران: «لن تنالوا البر حتى تنفقوا مما تحبون...» فاذا حصل ذلک يزداد المال ويزكو وتقل ألفة الإنسان بالمال والذهب وتذهب عنه الحرص والطمع :

حب دولت را فنا سازد زكات | هم مساوات آشنا سازد زكات
دل ز "حتى تنفقوا" محكم كند | زر فزايد، الفت زر كم كند

(نفس المصدر: ٣١)

ويوجد فى أشعار إقبال أبيات كثيرة كأنها تفسير لبعض الآيات ونستطيع أن نستخرج منها أنواعا من التلميح أو التناصّ بصورة الامتصاص، لأنّه يُوجِد وئاما تامّا ووفاقا جليّاً بين النصّ الغائب "القرآن" وبين النصّ الحاضر "أشعاره". منها:

آنكه دوش كوه بارش بر نتافت | سطوت او زهره گردون شكافت
بنگر آن سرمايه آمال ما | گنجد اندر سينه اطفال ما

(نفس المصدر:٨٣)

هذان البيتان، يشيران إلى مفهوم الآية الرقم ٧٢ من سورة الأحزاب «إنا عرضنا الأمانة على السماوات والأرض والجبال، فَأبين أن يحملنها وأشفقن منها وحملها الإنسان إنّه كان ظلوماً جهولاً»، حول الأمانة العظمى التى أبت السماوات والأرض والجبال من حملها وحملها الإنسان الصغير الضعيف وقبل تبعاتها، وحكمة الله اقتضت أن يكون فى الإنسان مقدرة لذاک؛ هذه الأمانة كما يفهمها إقبال، عبارة عن القرآن الذى يستقر فى صدور أطفالنا؛ أو كما يشير إليها الآخرون، عبارة عن أمانة التبعة، أمانة الإرادة، أمانة المعرفة الذاتية، أمانة المحاولة الخاصّة. (قطب،١٩٨١م: ٢٨٨٥)

ما زنعمت‌هاى او اخوان شديم | يک‌زبان‌ويک‌دل‌ويک‌جان‌شديم

(إقبال، ١٣٧٣ش: ٦٤)

يقتبس إقبال مفهوم هذا البيت من الآية: «واعتصموا بحبل الله جميعاً ولا تفرّقوا واذكروا نعمة الله عليكم إذ كنتم أعداءً فألّف بين قلوبكم، فأصبحتم بنعمته إخوانا ... لعلكم تهتدون» (آل عمران: ١٠٣) ومن الآية: «إنما المؤمنون إخوة فأصلحوا بين أخويكم واتّقوا الله لعلّكم ترحمون» (الحجرات: ١٠)؛ إن الوفاق والوئام الذى جعل

المسلمين متحدين،كأن لهم قلب واحد ولسان واحد فإنما هو أثر من آثار رحمة الله.

هـر كـه در اقليم لا آباد شـد   فـارغ از بند زن و اولاد شـد
مـى كند از ماسـوى قطع نظر   مى نهد سـاطور بر حلق پسر

(إقبال، ١٣٧٣ش: ٣٠)

يقـول في هذين البيتـين، إن من أحيى قلبه في إقليم "لا"، أي في نفي غير الله والكفر بالطاغـوت، يكون قلبه وباله فارغا من التعلق بالزوجـة والأولاد؛ ويصل إلى مقام لا يحسـب حسابا لما سوى الله ويضع السكّين على حلق ابنه، امتثالا لأمر الله. هذا البيان تلميـح لقصة إبراهيم عليه السـلام، واهتمامه بذبح اسماعيل عليه السـلام، المذكور في سورة الصافات، الآيات الرقم ١٠٢ إلى ١٠٥.

النتيجة

لقد اهتم البحث بمكانة القرآن عند إقبال وتأثره به في شـعره الفارسـي ووصل إلى نتائج من أهمها ما يلي:

- لقد اسـتخدم إقبال مواهبه الشـعرية والأدبية في خدمة الإسـلام والإنسـانية، فصار شـاعر الرسالة الإسلاميّة والإنسانية حقّاً، بالتزامه الهادف برسالة الشعر ونظرته الإصلاحيّة في فهم القرآن ودعوته الأمّة بالرجوع إليه.

- إنّ للقرآن مكانة سـامية لدى إقبال، بحيث يدعو إلى التمسـك به كدواء وحيد للشـفاء من جميع الأدواء المتفشّـية في كيان الأمّة الإسـلاميّة ويعبّر عن درر مفاهيمه، كأنّه يتنزّل عليه مباشـرة ويُعَدُّ تفسيره المنظوم لسورة الإخلاص، أبرز نموذج متميّز لهذه المكانة السامية وأحسن دليل على تأثره بالقرآن في شعره الفارسى.

- توجد في ديوانه أنواع من الاقتباس والتناص الجميل، بحيث نستطيع أن نَعُدّ بعض أشعاره ترجمة منظومة وبعض دواوينه تفسيرا فكريّا وأدبيا لآيات من القرآن الكريم.

- لم يكن إقبال "إقبال" على القرآن كشـاعر يستلهم من القرآن عبارات أو مفاهيم، يسـتخدمها لأهدافه الأدبية ولتوسـيع أغراضه الشعرية فحسـب، بل كان إقباله عليه كداعيـة يسـتلهم من القرآن أصول دعوته. وهو يجمع في شـعره بـين التجربة الروحيّة

والعلمية معا وفی تجربتـــه الروحيّة، يبتعد عن التأويلات البعيدة عن روح القرآن وواقع الأمّة وبهذا يتبيّن لنا مدى البَون الشاسع بين استلهاما ته من القرآن واستلهامات بعض الشعراء الصوفية منه.

المصادر والمراجع

القرآن الكريم.

إقبال، محمد. (لاتا). احياى تفكر دينى در اسلام. ترجمة احمد آرام. تهران: رسالت قلم.

ـــــ (١٣٧٣ش). كليات اشعار فارسى. تصحيح احمد سروش. تهران: انتشارات سنائى.

أمين، عثمان. (١٩٦١م). روّاد الوعى الإنسانى. القاهرة: المكتبة الثقافية.

جمال الدين، محمدسعيد. (١٤٠٥ق). الشعر، مهمته ووظيفته عند الشاعر محمد إقبال. السعودية: جامعة محمد بن سعود الإسلاميّة.

حجازى، عليرضا. (١٣٨٨ش). «إقبال إقبال به تجلى قرآن وحديث در اشـــعارش». مجموعه مقالات همايش بين المللى اقبال لاهورى. زاهدان: انتشـــارات دانشـــگاه سيستان وبلوچستان. صص٣٧٧-٣٩٠.

خالدى، عبدالله. (١٣٦٥ش). «جنبه عرفان إسلامى إقبال». مجموعه مقالات همايش بين المللى اقبال لاهورى. تهران: انتشارات دانشگاه تهران. صص٣٩٢-٤٠٢.

الخفاجى، عبدالمنعم وآخرون. (١٩٩٢م). الأدب الإسلامى المفهوم والقضية. بيروت: دار الجيل.

راغب الاصفهانى، ابوالقاسم الحسين بن محمد. (١٣٦٢ش). مفردات ألفاظ القرآن. قم: نشر مرتضوى.

سعيدى، غلامرضا. (لاتا). فلسفه وانديشه هاى إسلامى إقبال. تهران: انتشارات ملى.

علوى مقدم، محمـــد. (١٣٦٥ش). «قرآن وإقبال». مجموعه مقالات همايش بين المللى اقبال لاهورى. تهران: انتشارات دانشگاه تهران. صص٣٧٣-٣٩٢.

قطب، سيّد. (١٩٩١م). أفراح الروح. الأردن: دار الفرقان.

ـــــ (١٩٨٩م).الديوان. جمعه: عبدالباقى محمدحسين. مصر: دار الوفاء.

ـــــ(١٩٨١م). فى ظلال القرآن. ط١٠.بيروت: دار الشروق.

المصرىّ، حسين مجيب. (١٩٧٨م). إقبال والقرآن. القاهرة: مكتبة الأنجلو المصرية.

ـــــ(١٩٩٩م).الأندلس بين شوقى وإقبال. القاهرة: الدار الثقافية للنشر.

مطهرى، مرتضى. (١٣٨٧ش). نهضتهاى إسلامى در صد سال أخير. ط٣٥. تهران: انتشارت صدرا.

مؤيّد شيرازى، جعفر. (١٣٥٤ش). «تأثير قرآن وحديث بر آثار سعدى». مجله گوهر. العدد ٣٥و٣٦. صص٩١٦-٩١٩.

ميرزائـــى، فرامرز. (١٣٨٨). «بينامتنى قرآنى وأشـــعار إقبال لاهورى». مجموعه مقالات همايش بين

المللی اقبال لاهوری. زاهدان: انتشارات دانشگاه سیستان وبلوچستان. صص۱۷٥۰-۱۷۷٤.
نجار، فهمی. (۲۰۱۱م). الشاعر والمفكّر الإسلامی محمد إقبال. الرياض: مكتبة العبيكان.
ندوی، أبوالحسن علی الحسنی. (۱۳۷۷ش). شگفتی‌های اندیشه إقبال. ترجمة عبدالقادر دهقان. زاهدان: انتشارات شيخ احمدجام.
ــــــــــــ.(۱۹۸۷م). فی مسيرة الحياة. دمشق: دار القلم.
ــــــــــــ.(۱۹۹۹م). ماذا خسر العالم بانحطاط المسلمين؟ دمشق: دار ابن كثير.

إضاءات نقدية (فصلية محكّمة)
السنة السادسة ـ العدد الثاني والعشرون ـ صيف ١٣٩٥ش/حزيران ٢٠١٦م
صص ٩٢ ـ ٧٣

دراسة نقدية تحليلية في مآخذ مارون عبّود على شعر عباس محمود العقّاد

جمال طالبي*

الملخص

عباس محمود العقّاد ناقد، شـاعر، وموسوعيّ كبير خلّف لنا تراثاً قيّماً على ساحات اجتماعية، وسياسية، ودينية، وأدبية. إنّه لم يتخلّف عن ميدان النقد والشعر فصدر منه ما يقارب من عشـرة دواوين شعرية، لكنّ شـعره أثيرت حوله معارك نقديّة حامية الوطيس أدّت إلى انقسـام النقّاد إلى ثلاثة تيّـارات: التّيّار المؤيّد، والتّيار الرافض، والتّيار الذى سار في اتّجاه موضوعيّ علميّ. يمثّل مارون عبّود الناقد اللبناني الشّهير الاتّجاه الذى يرفض شـعر العقّاد رفضاً باتّاً منكراً شـاعريّته فهو يرى شـعره باعثاً للسخرية والهزء.

إنّ الإنسـان عندمـا يقرأ آراء عبّود يحـسّ منذ البداية أنّها خلت مـن الروح العلميّ والموضوعـيّ، وأنّ عبّود وقع في شـباك التكتّـلات النقدية السـائدة في النقد الأدبي العربي في القرن العشرين عندما يقول: «لا أقابله بناجي، وأبي شادي، وطه، والصيرفي، والخفيف، وبشر فارس، وصالح جودت، ومبارك، وكلّ من يقول شعراً بمصر، فكلّ هؤلاء حتّى زكي مبارك خير منه.» فمن هذا المنطلق رأينا من الضرورة أن نقوم بدراسة آرائه برؤية نقدية محايدة فنكشـف حقيقة شعره خاصّة في دواوينه "هدية الكروان"، و"عابر السّبيل" و"وحي الأربعين" التي تمتاز بالتجديد والموضوعية ووحدة القصيدة. وأهمّ نتيجة حصلت لنا أنّ عبّود رغم أنّه كان مصيباً في بعض جوانب نقده، إلّا أنّه ابتعد عن الحقيقة والموضوعية في قسم كبير من آرائه فجرى وراء أغراضه الفردية. لأنّ التنافس بين مصر ولبنان في ساحة الأدب والنقد في بدايات القرن العشرين دفع النقّاد إلى خوض معارك نقدية سادت العصبية واللامنهجية على قسم كبير منها.

الكلمات الدليلية: الشعر العربي الحديث، عبّاس محمود العقّاد، النقد الأدبي، مارون عبّود.

*. أستاذ مساعد في قسم اللغة العربية وآدابها بجامعة فرهنگيان ـ طهران، إيران
Jamal_talebii@yahoo.com

تاريخ الوصول: ١٣٩٥/٢/١٠ش
تاريخ القبول: ١٣٩٥/٥/٣٠ش

المقدمة

إنّ الحديث عن العقّاد صعب وخطير جدّاً إذ يعدّ من أكبر أعلام النهضة الفكرية والأدبية المعاصرة، وهو شخصية موسوعية غزير الإنتاج. فقد شارك في الحياة الأدبية شاعراً وناقداً، وفي الحياة السياسية مناضلاً ومؤرخاً، وفي الحضارة العربية باحثاً ودارساً لكثير من الشخصيات العبقرية في الإسلام والمسيحية. (انظر: وادى، ١٩٩٤م: ١٨٤)

كان العقّاد من كبار النقّاد، ومن أعلام النقد النظرى والتطبيقى في ساحة النقد العربى الحديث، وكانت مساعيه الأدبية مركّزة على حقول ثلاثة: «الأول، وهو أكثرها فائدة للشعر، كتاباته في النظرية الشعرية، والثانى نقده التطبيقى، والثالث في الأمثلة التى قدّمها من شعره حول ما كان ينادى به من نظريات.» (خضراء الجيوسى، ٢٠٠٧م: ٢١٩) وأهمّ كتاب قدّمه في الحقلين الأوّلين هو "الديوان". وفي الحقل الأخير ترك عدّة دواوين شعرية وهى: **يقظة الصّباح، وهج الظهيرة، أشباح الأصيل، أشجان الليل** (قد جمعت هذه الدواوين الأربعة في مجموعة واحدة طبعت عام ١٩٢٨م بعنوان ديوان العقّاد)، **هديّة الكروان** (١٩٣٣م)، **عابر السبيل** (١٩٤٢م)، **وحى الأربعين** (١٩٣٣م)، **أعاصير مغرب** (١٩٤٢م)، **بعد الأعاصير** (١٩٥٠)، **ما بعد البعد، وديوان من دواوين** (اقتبسه من الدواوين السابقة).

عباس محمود العقّاد في طليعة الشعراء المجددين في العصر الحديث، فأصبح شعره موضع إعجاب بعض النقّاد، كما أنّ بعضاً آخر قام برفض شعره وتهجينه بحجّة التعقيد، والغموض فيه وغلبة الرؤية المنطقية عليه. كان مارون عبّود أشدّ النقّاد لهجةً في نقد شعر العقّاد إذ نفى شاعريته رغم أنّه كان من روّاد التجديد خاصة على صعيد وحدة القصيدة والموضوعية. عندما يفضّل عبّود، زكى مبارك الكاتب والناقد المصرى على العقّاد فسرعان ما يحس الإنسان أنّه وقف وراء ذلك التفضيل أغراض خاصّة دفعته أن يقول ما لاينبغى أن يقال. لأنّ شعر العقّاد برؤية كثير من النقّاد يفيض بالحيوية والحداثة، كما أنّه يتبوّأ مكانة ممتازة في الشعر العربى المعاصر. (انظر: نفس المصدر، ٢٠٠٧م: ٢٢١ـ٢٢٦)

أسئلة البحث

يبدو أن مارون عبّود قد ابتعد عن الروح العلميّ والمنهجيّ والحيادى فى دراسة شعر العقّاد، والرغبة فى تسليط الضوء على آرائه، فرأينا أن ندرس آراءه من خلال بحثا الموسوم بـ: «رؤية نقدية فى مآخذ مارون عبّود على شعر عبّاس محمود العقّاد». هذا هو الباعث الرئيس الذى حرّضنا أن نقوم بدراستنا هذه محاولين أن نقيّم آراء عبّود باستخدام المنهج النقدى التحليلى. وبجانب ذلك نحاول أن نجيب على الأسئلة التالية: ما هى البواعث الحقيقية التى تكمن وراء آراء مارون عبّود؟ إلى أىّ مدىً اتّصفت آراء عبّود بالموضوعية والمحايدة؟

سابقة البحث

لعلّ القارىء يظنّ فى بداية الأمر أنّ العقّاد شاعر تكثّفت الدراسات المتعلّقه بشعره. أمّا الحقيقة غير ذلک، لأنّ الدراسات فى شعره تكاد لاتتجاوز عدد أصابع اليد الواحدة. وأهمّ البحوث التى درست بعض جوانب شعره فهى على غرار ما يلى:

١ ــ شعر عباس محمود العقّاد بين النظرية والتطبيق، حورية عروى، جامعة الجزائر، معهد اللغة العربية وآدابها، ١٩٩٢م. هذه الدراسة لم نعثر على مادّتها، فهى على ما يبدو حاولت تطبيق شعر العقّاد على آرائه النقدية ومدى تطبيقها عليه.

٢ ــ القصّة الشعرية عند العقّاد، دراسة موضوعية فنّية، جواهر بنت عبدالله، جامعة أمّ القرى، كليّة اللغة العربية قسم الدراسات العليا العربية، ٢٠٠٨م. هذه الدراسة تناولت العناصر الفنية للقصة الشعرية عند العقّاد ومستويات السّرد وأنواع الحوار وفنيّات المعالجة والبناء فى شعره، وهى تختلف عن دراستنا هدفاً وأسلوباً.

٣ ــ شاعرية العقّاد على محک مارون عبّود، لخضر تيبت، جامعة باجى مختار فى الجزائر، مجلة كليّة الآداب والعلوم الإنسانية والاجتماعية، العدد الرابع، ٢٠٠٩م. هذه الدراسة سردت أهمّ ما أخذ عبّود على شعر محمود العقّاد، و لم تتجاوز سرد ذلک ولم تنقد آراءه ولم تضعها فى ميزان النقد والدرس المنهجيّ.

وربّما كتاب «شاعرية العقّاد فى ميزان النقد الحديث» لـ "عبدالحى دياب" هو

أهمّ بحث فی شـعر العقّاد، والذی أقرّ صاحبه بشـاعرية العقّاد ودرس فيه ثقافته الفنية وروافدها الشعرية وكذلک عوامل التجديد فيه.

وأمـا الجديد فی بحثنا هـذا فهو التركيز علی العيوب التی وجّهها عبّود علی شـعره والإجابـة عنها بمنهج وصفـی تحليلیّ بالعودة إلی أهمّ دواوينه خاصة "عابر السـبيل"، "هديـة الكروان"، و"وحی الأربعـين" لنثبت أمرين: الأوّل أنّ العقّاد شـاعر وعلينا أن نلحقه بمملكة الشـعر، والثانی أنّ مارون عبّود ظلـم العقّاد بآرائه الخاطئة أحياناً كثيرة وإن كان مصيباً فی أحيان قليلة.

التيّارات النقدية حول شعر العقّاد

يـری كثير من النقّاد والباحثين أنّ العقّاد قد خدم اللغة العربية فی سـاحات شـتّی خاصّـة فی ميـدان النثر وفی كتاباته النثرية عن السياسـة والثقافـة والاجتماع والنقد الأدبی. أما شـعره فلم يكن موضع إجماعهم، بل تشكّلت تيّارات ثلاثة حوله. ولعلّ هذا الأمر كان من أهمّ البواعث التی حال دون دراسـة شعره دراسة موضوعية محايدة. هذا هو أهمّ تلک التيّارات:

أ ـ يشكّل مؤيّدو شعره، التيّار الأول؛ يعتقد أصحاب هذا التّيار أنّ شعر العقّاد يمثّل شعراً حقيقيّاً أصيلاً تجب محاكاته من قبل الشعراء الآخرين. يعتبر زكی نجيب محمود أهمّ ناقد أبدی عن إعجابه بشـعر العقّاد وأشـاد به فی مواقف كثيرة معتقداً أنّ «شعره يقرب من فنّ النّحت والعمارة .. والقلم بيده كأنّه إزميل النّحات.» (نجيب محمود، ١٩٦١: ٤٧) والناقد الثانی الذی وقف بجانب زكی نجيب، هو طه حسـين الذی توّجه أميراً للشعراء العرب بعد شوقی، فی مؤتمر أقيم تكريماً له. (انظر: خضراء الجيوسی، ٢٠٠٧م: ٢٢٥)

ب ـ يمثّل معارضوه، التّيار الثانی من النقّاد. هؤلاء النقّاد رفضوا شـعر العقّاد رفضاً تامّاً ونفوا شاعريته، ورأوا أنّ شعره ليس إلّا سبباً للسخرية والتّهكم. إن أهمّ ناقد وقف فی هذا الاتّجاه هو مارون عبّود الذی أصرّ علی سخرية العقّاد، حيث قال فی نقد قصيدة له بعنوان "عصر السّـرعة": «فَواللهِ وحقّ من نفسی بيده، لو قدّم لی أحد تلاميذی ورقة كتب عليها مثل هذا الحكی]إشـارة إلی أبيات من قصيدة عصر السـرعة[لصفعته بها

وأعطيتـه صفـراً.» (عبّود، ١٩٧٨م: ٢٢٨)كان محمد مندور ناقداً آخر أشـار في مواقف نقدية مختلفة إلى الطبيعة الجافّة العقلانية في شـعر العقّاد (انظر: مندور، لاتا: ٦٥) وإلى بنائه النثري (انظر: المصدر نفسـه، لاتا: ٧٨) وروحيّته التعليمية (انظر: مندور، ١٩٦٣م: ١٠٨) وفتـور العاطفة فيـه. (انظر: مندور، لاتا: ٦٠) وقد عبّر منـدور كذلك عن قلقه الشـديد من أن يتأثر الشـعر العربي بأعمال من نوع ديوان "عابر السبيل" فقال: «إنّنا لنخشـى أن يدفع منهج عابر السبيل الشعر العربي نحو الانتكاس إلى الهوّة التي كان قد وصـل إليها ما قبل البارودي، عندما كان الأمر قد انتهى إلى معالجة التوافه.» (المصدر نفسه، لاتا: جـ١: ٧٨) هاجم العقّاد هذا التّيار، ووصفهم بقوله:

إن يَسمَعُوا ريبَةً طارُوا بِها فَرِحاً   مِـنّي وَما سَمِعُوا مِن صالحٍ دَفَنُوا

ج ـ سـلک نقّـاد التيّار الثالث طريقة موضوعية وعلميـة في نقدهم. هؤلاء لاحظوا الجوانب الإيجابية في شعره كما أنّهم لم ينسوا المواقف السلبية والعيوب التي زلّت أقدام الشاعر فوقع فيها. شوقي ضيف ومحمد غنيمي هلال يمثّلان هذا التيّار.

وبعد هذا الاسـتعراض للتّيارات النقدية لشـعر العقّاد نحـاول أن ننقد ونقيّم آراء مارون عبّود الذي يمثّل نقّاد التيّار الثاني الذين شنّوا حملات عنيفة ضدّه.

استعراض آراء مارون عبّود ونقدها

إذا كان عبّود يعجب بالعقاد الناثر ويضعه في طليعة الكتّاب العصريين، ويقدمه على طه حسـين من ناحية الأسلوب والتفكير، فإنّه لا يقرّ بشاعريته ويرى أنّه في نثره أشعر من نظمه، بل يعدّه أضعف شـعراء مصر المعاصرين له، معتقداً أنّ شعره يخلو من عناصر الحياة والخلود، كما أنّه لايسـتطيع أن يؤثّر على قرّائه. وقد لخّصنا آراء عبّود في تسـع نقاط رئيسة، وقمنا بعد عرضها بنقدها وتقييمها:

١ ـ تفضيل كلّ شاعر بمصر على العقّاد

لقد فضّل عبّود جميع الشّـعراء في مصر على العقّاد قائلاً إنّي: «لا أقابله بناجي وأبي شـادي وطه والصيرفي والخفيف وبشـر فارس، وصالح جودت ومبارک، وكلّ من يقول

شعراً بمصر، فكلّ هؤلاء حتّى زكى مبارک خير منه ـ فى الشعر ـ وإن عدلت شعراء هذا العصر فهو سكيت الحلبة ودواوينه كأنابيب اللقاح تصلح لوقت محدّد.» (عبّود، ١٩٧٨م: ٢٣٦)

مـن نافلة القول أن نقول إنّ وظيفة النقـد الأدبى هو تقييم النّصوص الأدبية، وتمييز جيّدهـا من رديئها، وتحليلها على ضوء آليّات النقـد الأدبى كالقواعد العقلية، والذوق السّليم، ومعرفة الأساليب البيانية و.... وعلى النّاقد الأدبى أيضاً أن يبتعد عن النزعات والميول النفسـية فى نقد النصوص الأدبية والحكم علـى قيمتها. بالعودة إلى رأى عبّود سـرعان ما يظهر أنّ الرؤية الفردية سـائدة ههنا، وأنّه لم يسـتطع أن ينصف واقع شعر العقّاد على ضوء النقد السّـليم. لأنّ التصريح بتفضيل شـعر كلّ من ينطق لسانه بالشعر فى مصر على شـعره، حتّى أولئک الذين قلّ شـعرهم ولم يعرفوا بـه مثل زكى مبارک، اندفاع مزاجى. لاشـکّ أنّ شـكرى لم يبلغ النضج العقلى والأدبى اللذين وصل إليهما العقّاد، كما أنّ لأبى شـادى عيوب كثيرة فى شـعره عدّتها الناقدة الجيوسى حيث قالت إنّ «شـعره يفتقر إلى تناسـق المعنى، ويخلو من التأثير العاطفى، ويكشـف عن ضعف متكرر فى الأسـلوب واللغة، وفى موسيقى الشـعر كذلكز» (خضراء الجيوسى، ٢٠٠٧م: ٣٩١) هذا ما أغفله عبّود فى نظرته على شعره. ولعلّه كان على حقٍّ حين فضّل إبراهيم ناجى على العقّاد، لأنّه قد بلغ فى شـعره على درجة عالية من الرقة والتعاطف واللمسة الشخصية، كما أنّ الشعر بلغ على يديه إلى درجة ممتازة من البساطة والحداثة فى اللغة. (انظـر: مندور، لاتا: ٨٧ـ٨٨) والنقّاد كذلک يفضّلون شـعر على محمود طه على شـعر العقّاد بكونه يجمع بين ميزات الأسـلوب الحديث وقوّة القديم وجزالته. (انظر: حسـين، لاتا: ١٦٦ـ١٦٧)

فإذا وضعنا هذه الرؤية النقدية لعبّود فى ميزان النقد والدراسـة يمكن إرجاعها إلى سـببين رئيسـين: الأوّل: وهو الأهمّ، الإغراق والمبالغة بحيث يحّـس الباحث أنّه كانت هناک خصومة فردية بين الشاعر والنّاقد، إذ أنّ عبارة عبّود «وكلّ من يقول شعراً بمصر، فكلّ هؤلاء حتّى زكى مبارک خير منه» لا تدلّ على شـىء أكثر ممّا ذكرنا. والثانى: أنّ شـعر العقّاد يخلو فى الغالب من المحسّـنات اللفظية، والتعابير المجازية، والاسـتعارات

التي نألفها عند كبار الشّعراء، وكثيراً ما استعملت الألفاظ والتعابير في شعره استعمالاً حقيقيّاً. وفي نفس الوقت يجب أن نلاحظ أنّ الاستعمال الحقيقي للألفاظ في شعر العقّاد يتمتّع بدقة التصوير ويدلّ على خياله الخصب أكثر من دلالة التعابير المجازية والاستعارية التي لا تدلّ على فلسفته الشعرية التي يقول عنها: «إنّني أفهم الاستعارة للتوضيح والتمكين، ولكنني لا أفهم أن تكون هي قوام الكلام كلّه، وكلّ استعارة عرفت وكثر استعمالها أصبحت كلاماً واضحاً وذهبت مذهب الأفكار المحدودة، لأنّ الذهن يطلب الاستعارة ليستعين بها على التحديد، فإذا ما وصل إلى التحديد كان في غنىً عن الاستعارة وعن المجاز.» (العقّاد، ١٩٤٥م: ١٩١)

٢ ـ التجديد عند العقّاد في العناوين لا في الموضوعات

يتناول عبّود دواوين العقّاد الثلاثة «وحي الأربعين، هدية الكروان، وعابر السبيل» فيعجب بتسمياتها قائلاً: «لستُ أجحد تجديده في العناوين، فوحي الأربعين وهدية الكروان، وعابر سبيل، أسماء لا يستهان بها، وليست بالشيء القليل. قد فعل العقّاد كشعراء العالم اليوم، ولكن الملبوس لا يصير القسوس، ولا يغضب أن نُصارِح بما في نفسنا، فهذا شعر جافّ كأنّه الحطب اليابس، ويا ليته الحطب فيخرج ناراً ونوراً؛ فما هناك إلّا دخان يعمي الأبصار قبل أن تأتي السّماء.» (عبّود، ١٩٧١م: ١٩٥)

والواقع أن تجديد عبّاس محمود العقّاد لم يقف عند عناوين دواوينه كما ظنّ عبّود، بل كان مجدّداً في محاور شتّى، منها: التجديد في تشبيهاته، فيكفينا أن نعود إليها حتّى نرى مدى التجديد فيها إذ لم يقف عند التشبيهات الحسّية التي تسمّى في البلاغة العربية "الجامع في كلّ" بل يتعلّق التشبيه عنده بجوهر شعوره وفكرته، وهو «يصرفنا إلى وقع الموصوفات في النفس والخاطر، لأنّ شعوره يصدر من داخل نفسه وخاطره.» (دياب، لاتا: ١٦٠) ذهب العقّاد في نظريته النقدية للتشبيه نفس المسار في إبداعه، وصرخ عالياً أنّ التشبيه الصحيح هو التشبيه المحسوس بالفكر، والتشبيه الشعري الذي يعني بإحصاء الموصوفات وترتيبها وحكاية أحجامها وسرد أعدادها وتقييد موادّها وألوانها، لايعجب العقّادَ كما يعجبه التشبيه النفسي الذي ينفذ بنا لأوّل نظرة إلى بواطن الموصوفات

وطبيعة إحساس النّاظرين إليها والمفكّرين فيها. (انظر: دياب، ١٩٦٦م: ٤٤٥ـ٤٤٩) وللتمثيل على ما ذهبنا إليه نذكر الأبيات التالية من ديوان عابر السبيل:

يا حسنَ ذاکَ المَنزلِ كالضّاحک المُتهلّلِ
يروی الظّلامَ بمَنهلٍ من نورهِ كَالجَدولِ
الصّيفُ عَلَّمَه الطّلا قتَكالشّبابِ المُقبِلِ
فكأنّه بَعضُ الفَضاء الواسِعِ المُستَرسِلِ

إنّ تشبيه المنزل بالإنسان الضّاحک، وتشبيه ضيائه بالشباب لانألفه عند الآخرين، لأنّ المشبّه فيهما حسّيٌّ والمشبّه به هو فكرة الإنسان الشّابّ فحاول العقّاد فی الأبيات السابقة أن يعطی لموصوفه قدراً كبيراً من الحيوية التی هی من ميزات الشباب. كما جدّد العقّاد فی تشبيهاته، فقد جدّد فی فنّ التشخيص بحيث أصبح ظاهرة فنية فی شعره، وهو ميزة قلّما تتوافر لغيره من الشّعراء. فننظر إلى هذه الأبيات من ديوانه:

الماءفاضَعلىالجَنادلِوالسّواحلِوالجُسور خَلَجانه تنسابُ كالحيّات ما بين الصّخور
والنيلُ مصطفق كَمن قد هَزَّهُ فرطُ السّرور متدفّع الأمواج ترقُصُ وفقَ توقيع الخَريرِ
والشَّمسُ شاخصة تكادُ تنوءمن جهد المَسيرِ فَضفاضَةُالأذيالِ تخطركالعروسِ إلى السّريرِ

فنلحظ ههنا أنّ التشخيص طغى على الأبيات المستشهدة بها، إذ ظنّ العقّاد حركة الماء بين الصّخور والشواطیء والجسور كحيّاتٍ، وقد تتسرّب أحاسيسها بين الصخور. ثمّ أعطی للنيل فی تلاطم أمواجه شخصية إنسان تهزّه شدّة سروره، ورسم أمواج النيل كإنسان يرقص على موسيقی جريان الماء. والشّمس أصبحت كإنسان عندما يفتح عينيه لينظر إلى النّيل يحسّ بملل من طول المسير، وأخيراً رأى النيل كعروس لبست رداء ذات نقوش جميلة تمدّه على الأرض متبخترةً. وهكذا نرى أنّ الصور الشّعرية عند العقّاد تمتاز بالتشخيص أحياناً كثيرة إذ يعطی الحياة على الجمادات والظواهر الطبيعية والمشاعر الوجدانية. إذاً يعدّ التشخيص إحدى محاور التجديد عند العقّاد، وهو ملكة خالقة تستمدّ قدرتها من سعة الشعور حيناً ومن دقة الشعور حيناً آخر.

والتجديد فی اللغة يمثّل محوراً آخر فی شعر العقّاد، فالدارس لديوان عابر السبيل يفاجأ بالتعابير الدقيقة فيه ويلحظ أنّ أسلوبه بعيد عن الصور البيانية المستثارة للعاطفة

فى بعض الأحيان. ذلك «لأنّه طريقة آلية من طرائق التعبير، أو لأنّه لغة تسود بين جماعة للشـعراء فحسـب، ومن ثمّ رأيناه يصوغ خواطره فى عبارة مساوية لها تماماً لأنّه يرى أن إحـدى خصائص الشـعر الرائع هو المعنى الجيّد، ومن هنـا نفهم بعده عن كثير من الصيغ الجزلة وألوان البديع التى تسـتحوذ على الغالبة العظمى من الشـعراء.» (دياب، لاتا: ٢٣٩)

إقبال الشـاعر على الطريقة التأملية هو المحور الأخير من محاور التجديد فى شـعره فاسـتطاع العقّاد بذلك أن يعطى وحدة موضوعية لتجربته الشـعرية واسـتطاع كذلك أن يعطى لشـعره خاصّة فى دواوين "وحى الأربعين"، "هدية الكروان"، و"عابر السّبيل" التوازن والانسـجام اللذين يصاحبان عملية الإبداع ويبتعد عن الاضطراب والهيجان كما كان فى شعر "الديوان" ذى الأجزاء الأربعة. يقول فى ديوان وحى الأربعين:

زاهـد الهندِ نَعـى الدنيا وَصام   أنـا أنعاهـا ولكـن لا أصُـوم
طامعُ الغربِ رعى الدنيا وَهامَ   أنـا أرعاهـا ولكـن لا أهيـم
بـينَ هذيـنِ حـدٌّ قـوام   وَليَلُم مِن كلّ حـزبٍ مَن يَلُوم

نلحظ ههنا أنّ العقّاد يتأمّل فى التفكير الزّهدى عند الهنود ويقارن بينه وبين تفكيره؛ وبينمـا يترك الزاهد الهندى الدّنيا وما يتعلّق بها ويقطع صلته بها، فهذا هو العقّاد يحقّر الدنيا ولكنّه لايتركها بل يأخذ حظّه منها بقدر اللازم. كما أنّه يفرّق بينه وبين الإنسـان فى الغرب الذى عشق الدّنيا ويرى أنّ على الإنسان أن يتّخذ موقفاً بين بين فى تفاعله مع الدّنيا. ونرى أنّ منهج العقّاد فى تجربته الشّـعرية تركيبى تحليلى، لأنّه يرتّب فروع تجربته ويؤلّف بينها على نحو يسـتطيع الوصول معه إلى الأغراض التى يستهدفها، وهذا المنهج هو منهج التفكير الإنسـانى فى جملته، «لأنّ كلّ معرفة إنسـانية ليست إلّا تحليلاً يتوسّط نوعين من التركيب: أوّلهما فكرة عامّة غامضة، وثانيهما: فكرة عامّة أكثر وضوحاً لأنّها تعتمد على التحليل الدقيق.» (قاسم، ١٩٦٦م: ٢٣٨)

٣ ـ شعر العقّاد يخلو من التعبير الجميل

إذا كان العقّاد يرى أنّ حدّ الشعر هو «التعبير الجميل عن الشّعور الصّادق» (عبّود،

١٩٧٨م: ١٩٤) فإنّ مارون عبّود يعجب بهذا الكلام ويراه أحلى وألذّ حيث يقول: «هذا كلام أحلى من العسل، ولكن هل استطاع العقّاد شيئاً من هذا؟ نعم لقد طبّق مفصّل الشقّ الثانى أى الشعور الصّادق، أمّا الشقّ الأعلى أى التعبير الجميل فيعجز عنه ولو عمّر مثل نوح.» (المصدر نفسه: ١٩٦)

والواقع أنّ عبّود عبّر عن حقيقة شعر العقّاد عندما وصف مشاعره بالصدق؛ إذ هو من أصدق شعراء العرب المعاصرين لهجة وبياناً. كما أنّه أصاب عندما جرّد شعره من الجمال الشكليّ، وهو حكم لم يتسرّع عبّود فى إطلاقه. أما السؤال الذى يطرح ههنا هو: لماذا يفتقد شعر العقّاد الجمال الشكليّ؟ نقول فى الإجابة: الأوّل أنّ كلّ شاعر ينظر إلى العالم والحياة بمنظاره الخاصّ به، وهذه الرؤية تتطلّب من الشاعر لغة تخدمها كالذى فعله العقّاد. إنّ الطابع التفكيرى والتأملى غلب على شعر العقّاد، وهذا يقتضى أن يعتمد صاحبه على الفكرة أكثر من الجمال الشكلى. والثانى أنّ شعر العقّاد شعر جليل وهو يدعو «إلى الوقار والتّسامى والإعجاب تماماً كما يقف الإنسان أمام الطّود الشّامخ، ومن أجل هذا كلّه فإنّ شعر العقّاد أدخل منه فى باب الجليل منه فى باب الجميل، لأنّ فيه شموخ الجبال وصلابة الصوان وعمق المحيط، وفيه من الحبّ جناح العزة لا جناح الذّلة ... وفيه من الخيال جِدّه لا لعبه، وفيه من الروح أعماقه وذراه، ومن هنا ساغ لبعض العابثين أن يتركو شعر العقّاد زاعمين أنّه فلسفة وليس شعراً.» (نجيب محمود، ١٩٦١م: ٤٧)

وليس معنى ذلک أنّنا لا نلحظ فى دواوينه قصائدة جميلة، فنستطيع أن ننفى صفة الجمال من شعره بشكل كلّى، بل فى شعره قصائد كثيرة نشعر منها الجمال والجلال. لعلّ هذه الأبيات التى اقتطفناها من قصيدة له تكشف عن الجوانب الجمالية فى شعره:

يَجِنى المَودّةَ ممّا لا حياة له … إذا جَفاهُ مِنَ الأحياء خوّانٌ
وَيحسبُ النَّجمَ ألحاظاً تُساهِرهُ … وَالوَدق يبكيهِ دَمعٌ منهُ هَتّانٌ
إذا تَجَهَّم وَجهُ النّاسِ ضاحَكَهُ … ثَغرُ الوُرودِ وَمالَ السّروُ والبانُ

كم صوّر الشاعر ههنا جفاء الأصدقاء وخيانتهم بأسلوب جميل رائع إذ آثر مصاحبة الجمادات ومودّتهم على الأحياء الذين يخونون صاحبهم. وكم صوّر بشكل رائع النجوم

وهى تواسيه، والأمطار وهى تبكى عليه بدموع غزار من خيانة أصحابه. فإذا استقبله النّاس بوجه كريه فإنّ الورود والأشجار خاصة السرو والبان تستقبلانه بأذرع رحيبة. لاشكّ أنّ المحسّنات المعنوية فى هذه الأبيات خاصّة صناعتى التشخيص والتشبيه أعطتا جمالية خاصّة لها، فهو يظنّ النجوم كأناسٍ يسهرون معه ويسمعون آلامه وهمومه، ويحسب المطر أناسيّاً يبكى عليه من شدّة آلامه. فهذه الصور الجميلة أعطت حيوية كثيرة وجمالية رائعة على شعر العقّاد وابتعد ذلك عن الرتابة التى تمتاز بها الشعر التأمّلى عند كثير من الشعراء الآخرين.

٤ ـ ركاكة الأسلوب وضعف الخيال

يزعم مارون أنّ بيان العقّاد لا يطاوعه، ويده لا تؤاتيه على النّظم ومع ذلك يراه مُصرّاً على كتابة الشعر المحكوم عليه مسبقاً بالإعدام، لأنّه يولد وهو مصاب بعلّتين قتالتين، هما ركاكة الأسلوب وضعف الخيال، (انظر: عبّود، ١٩٧٨م: ١٨٢) ومع هذا يتطلّب منه أن ينظم ولا ييأس من رحمة الله، وينصحه ساخراً أن يسهر ليلة القدر لعلّ الفنّ يتكرّم عليه فيفكّ عقمه الشعرى، ويهبه من لدنه وليّاً يرثه وتقرّ به عيناه: «...انظم ولا تيأس من رحمة الله فلولا تسمع منّى وتسهر ليلة القدر لعلّ الفنّ يهبك من لدنه وليّاً....» (المصدر نفسه: ١٩٥)

والواقع أنّ هذا موقف انفعالى أيضاً، وشعر العقّاد لايخلو من الخيال وليست فيها ركاكة الأسلوب كما ظنّ عبّود. إنّ القارىء لشعر العقّاد يشعر بوضوح أنّ هناك روافد كثيرة أثّرت فيه، ولعلّ أهمّها الشعر القديم لأنّه كان يحبّه وكان يعارض فى بداية تجربته الشعرية أبى العلاء المعرّى وكان منهماً فى قراءة الشعراء الكبار أمثال ابن الرومى، والمتنبّى والشريف الرضى وغيرهم من كبار الشعراء، كما أنّه تأثّر بأسلوب المتنبّى فى شعره من حيث قوّة الأسلوب وفخامته فبرز ذلك فى شعره بروزاً واضحاً. ننظر إلى هذه الأبيات من ديوانه:

وَكم كَلفتُ بِحُبِّ النّاسِ لى زمناً   فَاليوم بُغضهم مِن خَيرِ آمالى
فَالنّاسُ تَحنُو على الوادى ويَعجِزهم   جهدُ التَّطلُّعِ عَن ذى القِمَّةِ العالِى

وَكم نَسجتُ لِنفسى مِن فَضائلهم   نَسجاً على الزَّرعِ مِن هَولٍ وَإجلالِ
فَاليَــوم أكبَرُهم عندى كأصغرهم   إنَّ الطبيعَــةَ مِقياسِــى وَمِكيالِى

لابــدّ أن نتذكّــر أنّ هناک معايير عدّة لتقييم الشّــعر من ناحية الأســلوب، وأهمّها نقد المفردات وســلامتها من الغرابة ودقّة استعمالها، ونقد التراكيب واتّصافها بالفخامة وابتعادها من العامية والغرابة، وأخيراً موســيقاه ووزنه وقافيته. فلو اتّخذنا هذه المعايير فى نقد الأبيات المستشــهدة بها ســرعان ما يظهر لنا أنّها من الشّــعر البليغ الذى يتسق لها حســن الصياغة وجــودة الوصف وبســاطة الأداء. إنّ المفردات فيهــا كلّها مألوفة ومستســاغة، والمفردات حسنة تنسجم رؤية الشاعر الفكرية إذ ليس فيها ألفاظ عاميّة وغريبة. كما أنّ التراكيب ســليمة من أىّ عيب، والوزن والقافية يســتقيمان فيها. ومن الناحية المعنوية كشــف العقّاد فى هذه الأبيات عن هيام النّاس له فى ســابق الزّمن وهو الآن يأمل أن يحقدوه. ويتخلّل أحياناً بعض الحكم فى ثنايا شعره وهو يعطى قوّة لأسلوبه كالذى نلحظه فى البيت الثانى حيث يرى أنّ النّاس يميلون إلى ما هو ســهل المنال وهم لايقدرون أن يرنوا إلى أشياء بعيدة المنال. وأخيراً يشكو فى البيتين الأخيرين عن الذين كان يقدرهــم ويجلّلهم فيصرح الآن أنّه تغيّرت معاييره فى تقدير النّاس وأصبح أكبرهم عنده أصغرهم فى ميزان مقاييس الطبيعة.

ويرى المتأمّل فى دواوين العقّاد أنّه «يجنح بخياله فى شــعره، ويحلق فوق السّــحاب، ولا ينقاد إلى الواقع، ولا يفقد كلّ آماله ومشــاعره.» (دياب، لاتا: ١١٨) ولو عُدنا إلى غزليّات العقّاد، لنســمع فى شــعره أغانى خلّابة تســكر النفس وتحمل قارئها إلى عوالم الحلم والرؤيا، وتدخله فى عوالم السّرور والكآبة. يقول واصفاً حبيبته:

يا جَنّةَ الهَوى كَم لى فيکَ من ثَمَرٍ   سَقاه صوبُ الهَوى لاعارضَ الدّيَمِ

رســم العقّاد فى هذا البيت صــوراً خيالية رائعة فى وصف محبوبتــه إذ جعلها "جنّة الهــوى" والمحبّة، وأكمــل صورته بصورة أخرى خيالية أخرى: «كم فيک من ثمر ســقاه صوب الهوى.» ولا شکّ أنّ هذين التركيبين أى "جنّة الهوى" و"ثمر سقاه صوب الهوى" يحملان ظلالاً نفســية وخيالية تدفع عن العقّاد خلوّ شــعره عن الخيال. ونموذج آخر ما قاله فى الأحجار:

لا تغبِطينــا أيُّهــا الأحجــارُ   فاللقيــا   ســريعُه

فلفظة "تغبطينا" فيه صورة خيالية، إذ أعطى العقّاد للأحجار مشاعر إنسانية وحسبها أناسياً يشعر ويحسّ ما يشعره الإنسان المحبّ فى لقاء محبوبته. وهكذا البيت التالى:

وَهذِى القُلُــوبُ بأيدى الزَّمانِ   يُقَلِّــبُ أهواءهــا كيــفَ شــاء

يبدو أنّ عدم استخدام التعابير المجازية بكثرة فى شعر العقّاد دفع مارون إلى تعرية شــعره من عنصر الخيال. لكنّنا نقول إنّ الصور الشــعرية لا تحتّم على الشاعر أن تكون عباراته مجازية، فقد تكون العبارات ذات استعمال حقيقى وتكون فى نفس الوقت دقيقة التّصوير دالّة على خيال خصب أكثر من التعبيرات المجازية التى تعبّر عن فلسفة خاصّة فى حياة الشــاعر. «كان فى وســع العقّاد أن يتناول من الصور الشــعرية أسهلها تناولاً وأيسرها تشكيلاً، ويلهو بها لهو الصبيان برمال الشاطئ يبنونها فى سهولة ويهدّمونها فى سهولة، وكان يستطيع ـ كما يفعل غيره من أمراء الشعر ـ أن يصوغ الخيال على الصّورة التى تتفق مع حسن النّغم، فسواء لديه أخذ فكرة معيّنة أو أخذ نقيضها ما دامت الفكرة المأخوذة تحقق البهرج ودقّات الطبل، لكن العقّاد يرغم المادّة إرغاماً حتى تســتوى له على النّحو الذى يريده هو لها، كما يرغم المثال قطعة الجرانيت على التشكيل بالصورة التى يبغيها لها، فهى التى تطاوعه، ودما هو فلا يطاوعها إلّا بالمقدار الذى يبرز طبيعتها وصلابتها.» (نجيب محمود، ١٩٦١م: ٤٦) والعقّاد نفســه قد أجاب عن هذا الأمر بـ «أنّ الشــاعر لابــدّ أن يلزم الحدّ المقبول فى التّخيل، لأنّ الخيــال إن زاد عن حدّه، دلّ على نقصٍ فى قوّة الحكم عند صاحبه، إذ أنّ عقول الشــعراء كالشّــمس ترســل أشعتها على الموجــودات فتبعث منها ظلالاً تختلف فى الطول واقصر باختلافها فى مواقعها.» (دياب، لاتا: ٤٧)

ومهمــا يكن مــن أمر، فإنّنا نقول إنّ تصوير العقّاد الشــعرى للمعانى التى يعبّر عنها فى شــعره كان تصويراً تخييلياً. إنّه يصوّر المعانى الذهنية والحالات النفسية ويبرزها فى صورة حسّــية ليخاطــب بذلک الحسّ والوجدان، وتصل هــذه الطريقة إلى النّفس من الحواسّ بالتخييل.

٥ ـ خلوّ شعره من العناصر الشعرية

إن الشـعر تعبـير فني، ولـه خصوصيته التي تميزه عـن بقية الأنـواع الأدبية. فأهمّ الخصائص والعناصر الشعرية يتمثّل في الوزن، والموسيقى، والقافية، والمعاني، والألفاظ، والصياغة، والتشـبيهات، والاسـتعارات. يقـول عبّود في تعرية شـعر العقّاد عن تلك العناصر الشـعرية: إنّ له «سبعة دواوين، لک أن تسـمّيها ضربات بني اسرائيل السّبع، أو سبع بقرات فرعون العجاف، أما أنا فهي عندي كرجال الكهف، تحسبهم أيقاظاً وهم رقود، لو اطّلعتَ عليهم لوليت منهم فراراً ولملئت منهم رعباً ... .» (عبّود، ١٩٧٨م: ١٩٣)

يبدو أنّ هذا أيضاً من الأحكام النقدية التي تسـارع إليها عبّود وقارنها بشـيء من الخصومـة وابتعد فيها عن النقـد العلميّ الموضوعيّ. فكم من قصائـد في دواوينه تمتع القارئ لاشـتماله على عناصر شـعرية رائعة منها المنظر الحسـن، وعناصر الزمكانية، والمفردات والتراكيب الحسنة، والصياغة القوية. وللتمثيل على ما ادعينا نذكر المقطوعة التالية من ديوانه:

غـربَ البَـدرُ أم دفـينٌ بِقـبرٍ   وَهوى النّجم أو أوى خلف سترٍ
ضلّ هادي العيونِ واحلولكَ الليـ   ـلُ فـلا فَرقَ بـينَ أعمى وهرّ
مـاجَ حتّى كأنّما يصـدمُ البَحـ   ـرَ بِمـوجٍ مـن بحره مُسـبَكر
وَترى البَحرَ تَحسِبُ الماء حبراً   وكأنّ السّـماء أعمـاقُ بحـرٍ
ظلمـاتٌ تُحيط بالطرفِ أنّى امـ   ـتَـدَّ لم يَعـد مـدّه قيد شـبرٍ
ولهـذا الظّـلامِ خيرٌ مـن النُّو   رِ إذا كنـتَ لا تـرى وَجه حرّ
ها هنـا أطلق العنانَ لأشـجا   نى وأبكى نفسى وأنشد شعرى

صوّر العقّاد في هذه الأبيات حالة الليل والبحر عند غروب القمر متسائلاً هل غرب القمر أم دفن في السّـماء، والنجوم هوت من السّـماء أم اختفت وراء الأسـتار؟ بحيث اشـتدّت ظلمة الليل وأصبح الأعمى والهرّ متسـاويين لايريان الأشـياء أمامهما، وقد أدّى ذلک إلى تلوين السّماء بظلمة مطبّقة كظلمات البحر. ومن جانب آخر صوّر تلک الظلمة بأنّها أصبحت محيطة بكلّ شيء تمتدّ إليه عينه حتّى إنّه لا يستطيع أن يرى أمامه ولو قدر شـبرٍ. ثمّ اتّخذ هذه الصورة موضوعاً لذاتيته، ورحّب بالظّلام على الضوء الذي

لا يــری فيه النّاس إلّا عبيداً ولايری بينهم أحراراً. ففی هذا المنظر يتجلّی لنا العناصر الشعرية كلّها، وعنصر الزمان، والمكان، واللون، والحركة. وقد أعطی لهذه الصورة حركة نفسية من ضميره، ومن ثمّ خرجت الصورة مجسدة مشخصة كأنّنا نحسّها ونلمسها ونراها متحركة أمام أعيننا وفی مخيّلتنا.

٦ ـ عدم مقدرة الشاعر فی فنّ الهجاء

ومن الأحكام المتسرّعة لمارون عبّود فی نقد شعر العقّاد وصفه بالعجز فی فنّ الهجاء. وهنـــا أيضاً لانری تحليلاً أو تعليلاً فی رأی عبّـــود، بل اكتفی بنظرته النقدية قائلاً: «هذا الغرض لا يحسنه إلّا من أوتی موهبة شعرية فذّة، وشاعرنا قد حرم منها لأنّه كان غائباً يوم قسمة الحظوظ.» (انظر: عبّود: م١٩٧٨: ٢١٩)

يجدر بنا أن نقول إنّنا لانری شـــاعراً فی العصور التاريخية للشـــعر العربی استطاع أن يحلّق فی سماء الموضوعات الشـــعرية كلّها، بل نری إنّ الشـــعراء ـ حتّی كبارهم ـ مهما كانـــت مقدرتهم، برعوا فی فنون شـــعرية خاصة وأثبتوا مقدرتهم وقريحتهم الشـــعرية فی غرض شعری محدّد كالغزل أو المديح والزّهد والرثاء و... فهذا شاعر فذّ فی الغزل، وذاك عبقریّ فی الوصف. إذن انحســـار موضوع الهجاء فی شـــعر العقّاد لايمكن أن يكون دليلاً علی ضعف شاعريته وقلّة موهبته الشعرية. هذا شیء، والشیء الآخر أنّه ليست دواوين العقّـــاد خالية من الهجاء بل نراه قد تنـــاول الهجاء خاصّة الهجاء الاجتماعی حيث ذمّ المصريين والشباب المصريين علی غرار الأبيات الآتية:

وَيلی علی مصرَ قد أمسَت وَليسَ لها ... سِـــوی اعتزازٍ مَنـــوطٍ بالأذلّاءِ

شُبّان مِصرَ وَما أدری أهُم زُمر ... مِن الأناسِیّ أم هُم رَسمُ وَشّاء

وَصَوّروا المَجدَ فی أخلاقِهم صُوراً ... شَـــوهاء أغنتهُم عَن كلّ علياء

يا ليتَهـــا صُورٌ نمَّت علی شُـــبَهٍ ... مَنَ الحَقيقَـــةِ أو دَلّت بِســـيماء

لكنّما المَجـــدُ فی تَزويقِ طليتها ... ماء السَّرابِ لِعَينِ الظامِئ النّائی

خافُوا وَقالُـــوا لَنا حزمٌ وَتَجربَةٌ ... إن كانَ ذا الحَزمُ ما جُبنُ الأخسّاءِ

تَحَرَّكُـــوا ثمّ قالُوا لا جُمُـــودَ بِنا ... أينَ التأوّه مِن صَمتِ الأصحاء

فالأبيات السابقة بسيطة وغنيّة عن أىّ شرح وإيضاح، وهى نموذج رائع من الهجاء الذى تعجّ به دواوينه الشعرية. وثمّة نقطة هامّة هى أنّ العقّاد كان «ينفى ما شاع خطأً عند الكثيرين من النقّاد من أنّ الهجاء المطبوع، هو الذى تكثر فيه نقائض المهجوّ والفحش فى شتائمه، ومن أنّ الشاعر المطبوع على الهجاء هو الذى أوتى من الفطنة وسعة المخيلة واستعداد الطبع ما يفتح له معانى الهجاء إذا أراده ناقماً أو غير ناقم، ومعتمداً على ما يقول أو عابثاً فيه.» (دياب، م١٩٦٦: ٤٤٦)

٧ـ بشاعة ألفاظه و يبوستها

يصف مارون ألفاظ العقّاد بالبشاعة، وتارة أخرى باليبوسة، ويشبهها بالمومياء المحنطة والتى لا توحى له بشىء، وطوراً يصفها بأنّها ثقيلة متنافرة قد يقبلها النثر، ولكنّها لا تصلح للشعر ولا تناسب مواضيع الشاعر وأغراضه، وقد تضيق به فلا تحسن استعمالها ويعقّدها. (انظر: عبّود، م١٩٧٨: ١٧٥ـ١٧٧)

يبدو أنّ عبّود قد أصاب فى بعض جوانب هذا المأخذ وقد أخطأ فى بعض آخر، إذ يمتاز شعره فى كثير من جوانبه بالجزالة والاستحكام، ومتانة الأسلوب، كما أنّ لغته الشعرية كلاسيكية جديدة فهى تمثّل اللغة الفصحى التى كان يكتب بها الشعر العربى القديم، ولكنّها تخلّصت من القوالب والكليشهات التى كان يستخدمها القدامى. فالعقّاد من الناحية الفنية «يعنى بأسلوبه عناية واسعة، وهى عناية تقوم على الجزالة والمتانة واستخدام اللفظ الفصيح.» (ضيف، ١٩٦١م: ١٤١) إنّه وقع فى بعض نتاجاته الشعرية فى التكلّف والتّعسف أحياناً وهذا راجع إلى طبيعة موضوعاته ولغته الخاصّة، غير أنّنا نرى ـ على الرغم من الطابع التأمّلى الفلسفى فيما نظم ـ فى كثير من قصائده ومقطعاته نفحات شاعرية مرهفة تنبض بخوالج إنسانية رقيقة.

٨ ـ ضعف العقّاد فى التصوير الشعرى

يرى مارون عبّود أنّ الشاعر الحقّ هو من أوتى مقدرة فائقة على التصوير، فلا يكتفى برصد الظواهر المرئية ونقلها، وإنما عليه أن يجسّد الجماد وينفخ فيه من روحه فيصيره حيّاً، وهو من يأسر المشاهد الهاربة ويحبسها بين دفّتى كتاب تنبض بالحياة،

وهذا ما لم يتمكّن منه العقّاد لأنّه لا يفهم من الشـعر إلّا أنّه كلام ... أبعد غاياته مطابقة الصرف والنّحو والعروض. (انظر: عبّود، ١٩٧٨م: ٢٠٤)

وللإجابة عن هذه الرؤية نقول إنّنا تحدّثنا فيما سبق عن التصوير الشعرى عند العقّاد واستشـهدنا ببعض أبيات من شـعره. وأمّا اهتمام العقّاد بالقضايـا الصرفية والنحوية والعروضية، فلابدّ أن نذكر أنّه قلّما يلجأ إلى الضرورات الشـعرية ولعلّه أكبر دليل دفع عبّـود أن يتّهمـه بملاحظة الجوانب الصرفية والنحوية والعروضية فى شـعره، لأنّ العقّاد «كان يسـتخدم العروض اسـتخدام العالم بـه، الحاذق لفنّه، ولذلك يندر أن يسـتخدم الضرورة الشعرية.» (دياب، لاتا: ٢٠٥) والعقّاد يمتاز بأسلوبه الخاصّ ويصرّح بوضوح أنّ له عالم شعريّ يتفاوت ما نألفه عند الآخرين:

فَدَع ما يَقُول النّاسُ واعلَم بأنّنا   على غَيرِ ما سـارَ الأنامُ نَسِيرُ
لَنـا عالَمٌ طَلـقٌ وَللنّـاسِ عالَمٌ   رَهـينٌ بأغـلال الظّنُونِ أسِـيرُ

إنّ العقّـاد لم يكن يعمل على أن ينزل الأسـلوب الشـعرى عن مسـتواه الفنّى إلى الأسـلوب الخاصّ بالصرف والنّحو. فالدّارس للمعجم الشـعرى عند العقّاد يلحظ أنّه كان يعرف مقدرة الألفاظ والتراكيب على توليد الانفعال عند المتلقّى كما أنّه كان يتمتّع بموهبة ممتازة يجعل الألفاظ فى تتابع إيقاعى.

٩ ـ السرقة والعجز عن خلق التعابير والمعانى

يرى مارون أنّ العقّاد عاجز عن خلق التعابير والمعانى، وأنّه يسـطو على غيره من شعراء العرب والغرب فيسلبهم معانيهم، أما إذا كفّ عن سرقاته واعتمد على شاعريته أو أرجعنا ما أخذه إلى أهله، فسـيكون من المفلسـين، ولن يبقى له شيء يذكر. يقول: .. ولو أرجعنا تفاريقه لأصحابه لم يبق للعقّاد شيء. (انظر: عبّود، ١٩٧٨م: ٢١٢)

كان العقّاد مع زملائه فى مدرسـة الديوان وليد مدرسة أوغلت فى قراءة الإبداعات الفنية للشـعراء الإنجليزيين، وقد تأثّر بكبار شـعراء الإنجليـز ونقّادها خاصّة هازليت Hazlitt الناقد الإنجليزى وتوماس هاردى Thomas Hardy الشاعر الإنجليزى. (انظـر: طالـبى، ١٣٨٢ش: ٨٠) غـير أنّ هذا لايعنى أنّه كان يسـرق فى شـعره معانى

الآخريـــن، فمن يراجع إلى دواوينه الشـــعرية ســـرعان ما يلحظ أنّـــه لم يترک أصالته العربية ولم يفقد إرادته، بل بقى مزوّداً باســـتقلال الـــرأى، واكتفى بالإيحاء والإلهام من بعيـــد. هذا من جانب، ومن جانب آخر «لا توجد ســـرقة أدبية بالمعنى السّـــابق، ولكن هناک مواقف إنسانى ينفعل به كثيرون، ويجسّده الشّعراء ويعبّرون عنه، والفارق الوحيد بين هذا وذاک يبدو فى إحســـاس كلّ منهما من حيـــث العمق والضحالة والتعبير، ومن حيث البيان أو التقرير أو التعبيرات الخطابية وغير ذلک من مقوّمات الشعر الصّادق.» (دياب، ١٩٦٥م: ١٥٠)

وعلـــى الرّغم من قراءات العقّاد الكثيرة لشـــعر القدماء وللشـــعر الأجنبى وتكوين معجمه الشـــعرى مـــن مفرداتهم فإنّه لم يكن يريد أن يحاكيهم فى التفكير، لأنّ شـــخصية العقّـــاد لاترضـــى بالتّقليد، ولذا كان لابدّ من تركيزه علـــى أصالته فى التعبير عن تجربته ليحقـــق ذاته التى يحـــسّ بها ويحاول إبرازهـــا عن طريق المضمـــون والأداء الفنّى لهذا المضمـــون. إنّ علاقة الروافد المؤثّرة فى شـــعره ليســـت علاقة التابـــع بالمتبوع بل علاقة المهتدى بنماذج فنية أو فكرية يطبعها بطابعه، ويضفى عليها صبغة قومية إذ «لا يستطيع شـــاعر أن يصقّل نفســـه ولا أن يبلغ أقصى ما يتيسّر له من كمال إلّا بجلاء ذهنه بأفكار الآخرين، وبالأخذ المفيد من آرائهـــم ودعواتهم.» (غنيمى هلال، ١٩٦٣م: ١٠٧) يرى الناقد شـــوقى أنّ العقّاد فى أوّل قصيدة له فى ديوانه المســـمّاة بـ «هدية الكروان استلهم شـــللى الشـــاعر الإنجليزى إلى قبّرة» وهى من روائع هذا الشاعر وبدائعه، وفيها يشبّه القبّرة بالفرح المجرّد. ليس معنى ذلک أنّ العقّاد يقتبس من شـــللى أو ينقل، فهو يلهمه ويوحى إليه، أمّا بعد ذلک فمعانيه فى قصائد له، وقد نحسّ نفس الإحســـاس إزاء كثير من قصائـــده بدواوينه المختلفة فى الطبيعة والحبّ، ففيهـــا جميعاً أثر قراءاته فى الآداب الغربية، ولكنّها مطبوعة بشـــخصيته، وتســـتمد من أفكاره وأحاسيسه ما يجعلها مصرية عربية صميمة. (انظر: ضيف، ١٩٦١م: ١٤٤)

النتيجة

عباس محمود العقّاد كاتب، وأديب، وشـــاعر، وموســـوعىّ كبير خـــدم اللغة العربية

وثقافتها خدمة كبيرة؛ لكنّه شعره لم يرضَ النقّاد كلّهم بل وقفوا إزاءه مواقف متضاربة بين مؤيّد له ومعارض. وكان مارون عبّود أشدّ النقّاد رفضاً لشعره وأبدى آراءا نقدية كثيرة درسناها في هذه الدراسة المتواضعة. والنتائج التي حصلنا عليها أنّ عبّود رغم مقدرته النقدية الفائقة قد تأثّر بالتّكتلات النقدية في العالم العربي خاصّة مصر ولبنان، ولم يستطع أن يقيّم شعر العقّاد وفق الأسس النقدية المألوفة بين النقّاد، فرفض شعره رفضاً باتّاً وفضّل عليه من لم يقل شعراً. اتّضح لنا من خلال هذه الدراسة أنّ آراء عبّود ـ رغم صحّته أحياناً قليلة ـ قد ابتعد أحياناً كثيرة عن الموضوعية، واكتفى النّاقد بالانطباع من دون تحليل أو تعليل، وأدّت هذه الأسباب إلى أن تكون آراؤه بعيدة عن الصواب.

لاشكّ أنّ شعر العقّاد رغم كثرة العيوب الموجّهة إليه يمتاز بالريادية والتجديد في بعض جوانبها كالفكرة الموضوعية ووحدتها، كما أنّه سار في اتّجاه شعري مغاير لروح العصر وحاول تطبيق شعره مع نظرياته النّقدية ممّا دفع مارون عبّود على التشكيك في شاعريته ورفضها وتوجيه التّهم إليه.

المصادر والمراجع

الجيّوسي، سلمى الخضراء. (٢٠٠٧م). الاتّجاهات والحركات في الشعر العربي الحديث. ترجمة: عبدالواحد لؤلؤة. ط٢. بيروت: مركز دراسات الوحدة العربية.

حسين، طه. (لاتا). حديث الأربعاء. مصر: دار المعارف.

دياب، عبدالحي. (لاتا). شاعرية العقّاد في ميزان النقد الحديث. القاهرة: دار النهضة العربية.

ــــــــ. (١٩٦٦م). عباس العقّاد ناقداً. القاهرة: لانا.

ــــــــ. (١٩٦٥م). فصول في النقد الأدبي الحديث. ط١. القاهرة: لانا.

ضيف، شوقي. (١٩٦١م). الأدب العربي المعاصر في مصر. ط١٠. مصر: دار المعارف.

طالبي، محمدعلي. (١٣٨٢ش). عبّاس محمود العقّاد. ط١. طهران: دار الحروفية للنشر.

عبّود، مارون. (١٩٧٨م). مؤلفات مارون عبّود. المجموعة الكاملة. ط٢. بيروت: دار مارون عبّود، دار الثقافة.

العقّاد، عباس محمود. (١٩٤٥م). ساعات بين الكتب. القاهرة: لانا.

ــــــــ. (١٩٣٧م). شعراء مصر وبيئاتهم في الجيل الماضي. القاهرة: لانا.

ــــــــ. (١٩٧٧م). عابر السبيل. القاهرة: نهضة مصر للطباعة والنشر والتوزيع.

ــــــــ. (١٩٤٢م). وحي الأربعين. القاهرة: لانا.

ــــــــــ (۱۹۷۱م). ديوان العقّاد. بيروت: المكتبة المصرية.

ــــــــــ (۱۹۵۷م). ابن الرومی. القاهرة: لانا.

غنيمی هلال، محمّد. (۱۹٦۳م). دراســات ونماذج فی مذاهب الشعر ونقده. لامک: نهضة مصر للطباعة والنشر والتوزيع.

ــــــــــ (۱۹٦۳م). الأدب المقارن. القاهرة: لانا.

قاسم، محمود. (۱۹٦٦م). المنطق الحديث. القاهرة: لانا.

مندور، محمد. (لاتا). الشعر المصری بعد شوقی. القاهرة: دار نهضة مصر.

ــــــــــ (۱۹٦۳م). فی الميزان الجديد، ط۳. القاهرة: مكتبة نهضة مصر.

نجيب محمود، زكی. (۱۹٦۱م). العقّاد دراسة وتحية. لامک: لانا.

وادی، طه. (۱۹۹٤م). جماليّات القصيدة المعاصرة. ط۳. القاهرة: دار المعارف.

إضاءات نقدية (فصلية محكّمة)
السنة السادسة ـ العدد الثاني والعشرون ـ صيف ١٣٩٥ش/حزيران ٢٠١٦م
ص ١١٥ ـ ٩٣

دراسة القصة القرآنية القصيرة جدا وعناصرها

جلال مرامى (الكاتب المسؤول) *
مينا عربى**

الملخص
إن القصة القصيرة جداً (ق.ق.ج) قصة فى حجم قصير جداً، يحكى حدثاً محدوداً جداً وفى الوقت نفسه تتضمّن مضامين عظيمة. نجد من خلال دراسة آى القرآن الكريم قصصاً فى أحجام مختلفة، يتراوح طولها بين سطور وصفحات، كما نجد بينها ما لا يتعدى حجمها عن بضعة أسطر قليلة حيث يتيح لدراستها على ضوء معايير القصة القصيرة جداً التى تتصف بقصر الحجم كميزة أساسية لها، وإذا أكدت الدراسات صحة اعتبار هذه النماذج القرآنية القصيرة جداً فى إطار هذا الجنس الأدبى، فتُرفض الفكرة التى ترى جنس القصة القصيرة جداً من إبداع الأدب الغربى المعاصر. تهتمّ هذه المقالة بدراسة هذا الجنس الأدبى فى القرآن الكريم من خلال تعريف "ق.ق.ج" وعناصرها، وطرح نماذج قصصية قصيرة جداً من سور البقرة، والحجر، والنحل، ويس، على النموذج الفنى لندرس مدى اتصال هذا الجنس الأدبى بجذور إسلامية. تشير الدراسة اتصاف هذه النماذج القصصية القرآنية بميزات القصة الفنية القصيرة جداً، ناهيک عن الصفات الثانوية التى تتميز بها، وبذلک تؤكّد فرضية البحث، مما يؤيد بدايات إسلامية لجنس القصة القصيرة جداً.

الكلمات الدليلية: القصة القصيرة جداً، الأدب المعاصر، عناصر القصة القصيرة جداً، القصة القرآنية.

*. أستاذ مساعد فى قسم اللغة العربية وآدابها بجامعة العلامة الطباطبائى، طهران، إيران
**.طالبة مرحلة الدكتوراه فى قسم اللغة العربية وآدابها بجامعة العلامة الطباطبائى، طهران، إيران
jalalmarami@yahoo.com

تاريخ الوصول: ١٣٩٤/٩/١ش تاريخ القبول: ١٣٩٥/١/٢٩ش

المقدمة

يقف القرآن الكريم فی أعلی مستويات الأدب استناداً لإقرار الأدباء المسلمين وغيرهم، فإنه نُزِّل بين قوم مهتمّين بالأدب ولاسيما الشعر، من عبدة الأصنام الذين كانوا يعرفون الأدب القيّم ويقدّرونه ويعتبرون ظهور شاعر خطيب بينهم من أسباب الفخر لديهم (انظر: الجبوری، ١٩٨٦م: ١٣٤) فجعلهم بإعجاز بيانه وجمال كلامه يعتنقون الإسلام ويتركون تقاليد آبائهم التی تمسكوا بها لسنين طوال، ما يؤيد رفعة مكانة هذا الكتاب السماوی فی شتی الوجوه ولاسيما الأدبية منها. مع ذلک كله فإن جمال اللفظ والمعنی فی القرآن الكريم ليس الهدف الأساس فی نزوله بل يأتی خدمةً لتربية البشر وإرشاده. فإن الله تبارک وتعالی حسب قول الرسول الأعظم أرسل نبيه إلی الناس ليتمّ مكارم الأخلاق حيث قال (ص): «إِنَّمَا بُعِثْتُ لِأُتَمِّمَ مَكارِمَ الأخلَاقِ» (الطبرسی، القلم، ٤) ولايزال هذا الكتاب يُعتَبر بوجوهه العلمية والتربوية والأدبية معجزة القرون، فنجد فيه من الأساليب الأدبية فی أنواعها المتعددة ما يبهر العيون ويذهل العقول. عناية بهذه المكانة المرموقة واختصاص أهم فوائد هذا الكتاب الإلهی بتربية البشر، نجد فيه اختيار أحسن المناهج التربوية ما يأتی القصّ من ضمنها.

كان القصّ و دوره البارز فی التربية ولايزال موضع اهتمام البشر، ما تؤيده كتب القصص العديدة التی نجدها فی التراث الأدبی العالمی. فإن الأمهات كن ولايزلن يعلّمن أولادهن آداب الحياة السليمة من خلال هذه القصص، وقد اهتم القرآن الكريم أيضاً بآلية القصّ حيث قصّ علی متلقّيه مصائر الأقوام الماضية ليتدبروا فيها ويأخذوها بعين الاعتبار فيهتدوا بها إلی سبيل الرشاد.

هذا ولا ننسی اختلاف الأدباء فی اعتبار القصة القرآنية من القصة الفنية، فمنهم من يعتقد أنه لا تقع القصة القرآنية فی إطار القصة الفنية إلا ما اتصف منه بالعناصر الفنية للقصة ومعالجته الملحوظة لها، بينما يعتبر آخرون أیّ خبر من الأقوام الماضية فی القرآن الكريم قصة؛ما تأتی ضمنها قصة أصحاب الفيل وأصحاب الأخدود منها. (انظر: حسينی، ١٣٧٩ش: النسخه الإلكترونية)

إشكالية البحث وضرورته

إن أكثر القصص التى اتخذت بعين الاعتبار لدى الأدباء الباحثين فى مجال الأدب القصصى القرآنى هى قصة يوسف وقصة آدم وقصة موسى (عليهم السلام)، ثم تأتى قصة الأقوام الماضية فى المرتبة الثانية.

أما القصة القصيرة جداً فإنها جنس أدبى يُعتبر فى الرأى السائد إنتاجاً للأدب الغربى المعاصر، وذلك على الرغم من النماذج القصصية القرآنية التى نجدها قصيرة جداً، والسؤال الذى يطرح نفسه فى هذا المجال أنه هل يصحّ اعتبار هذه النماذج القرآنية فى إطار جنس القصة القصيرة جداً؟ وإذا صحّ الأمر فهل يجوز اعتبار هذا الجنس من إبداع الأدب الغربى المعاصر؟ يُعلمنا النظر إلى الكتب التى عالجت موضوع القصة القصيرة جداً أن موضوع القصة القصيرة جداً فى القرآن الكريم لم يُدرَس بعدُ، كما لا نجد فى كتب قصص القرآن محاولة فى هذا المجال، فجعلنا ذلك ندرس جنس القصة القصيرة جداً وعناصرها فى القرآن من خلال عرض النماذج القصصية القرآنية التى تتصف بالقصر الشديد فى ناحية الحجم على نموذج القصة الفنية القصيرة جداً لنرى إذا كانت من نماذج القصة القصيرة جداً أو لا؟ وقمنا فى هذا الصدد بتعريف "ق.ق.ج" ثم بدراسة النماذج القرآنية.

وعلى الرغم من الاختلافات، فإن دراسة أنواع القصة القرآنية ومنها القصيرة جداً – إذا ما وجدت فيه – تعتبر مما يساعد على معرفة هذا الكتاب السماوى أكثر، وذلك ما دفعنا للقيام بهذا البحث الأدبى.

الفرضيات والأسئلة

نلاحظ فى هذا العصر أن تراثنا الأدبى يقدَّم لنا فى ثوب جديد بعد عرضه فى قوالب وأنظمة جديدة، فيُعرَض كأنه إبداعات لم تكن لها سوابق فى التراث العالمى. نعم فإننا لا نغفل عن الأنظمة الجديدة التى تمّ تصميمها حديثاً من قِبَل العلماء اللغويين الغربيين لدراسة النصوص الأدبية واستخراج الأساليب المعتمدة فيها ولكن وفى نفس الوقت لا نتخلّى عن الأخذ بتراثنا الأدبى. يأتى القصّ والقصة بأنواعها ولاسيما القصيرة

جـداً منها مما يُعتبر لدى البعض وافداً إلى الأدب العـربى الذى لاينفصل عن الأدب الإسـلامى، وتحديداً بالنسبة لجنس القصة القصيرة جداً يعتقد بعض الأساتذة أن القصة القصـيرة جداً خُلقت بدوافع لا نجدها إلا فى العصر الراهن، حيث أدّت سـرعة الحياة إلى أن لايطيق الإنسـان المعاصر مطالعة قصص طويلة فبادر إلى كتابة نوع أدبى يمكن مطالعته فى جِلسـة قصيرة جداً، فلا نجد نماذج من هذا الجنس الأدبى فى القرآن الكريم الذى نزل قبل أربعة عشر قرنا نظراً لغياب هذه الدوافع فى العصور السالفة، مهما كانت هنـاك نماذج تتصف الميزات المنطوية تحت نمـوذج القصة القصيرة جداً، وإذا تواجدت فليست أكثر من نماذج مشابهة للقصة القصيرة جداً. غير أننا نعتقد بوجود نماذج قصصية قصيرة جداً فى المصحف الشـريف حيث تنطبق ميزاتها على الميزات الرئيسـة المحدّدة للقصـة القصيرة جداً أى «القصصية –الجرأة– وحدة الفكـرة والموضوع – التكثيف.» (أحمد جاسـم حسـين، ١٩٩٧م: ٣٣)كما نعتقد بصحة اعتبار هذه النماذج بدايات لهذا الجنس الأدبى، و إن كان هناك بعض الاختلاف بينهما فى الميزات والشـروط الثانوية فلا يُخرج هذا الاختلاف النماذج القرآنية من إطار القصة القصيرة جداً، بل يشـير إلى المراحل التى مرّت بها لخروجها فى ثوبها الجديد.

بحثاً عن حقيقة الأمر فى مجال منشأ القصة القصيرة جداً ينبغى الإجابة عن الأسئلة التالية:

١. ما هى القصة القصيرة جداً و ما عناصرها؟
٢. ما هى ميزات القصة القرآنية وعناصرها؟
٣. ما هى العناصر التى تتميز بها النماذج القرآنية القصيرة جداً؟
٤. ما هى الفوارق بين القصة القرآنية القصيرة جداً والقصة الفنية القصيرة جداً؟

سابقة البحث

اهتـمّ بعض الأدباء فى أقصى العالم بكتابة كتب ومقـالات فى مجال "ق.ق.ج"، ومن الذين اعتنوا بذلك بين العرب والفرس من يأتى اسمه تالياً:

١. "القصة القصيرة جداً – مقاربة تحليلية" لأحمد جاسم حسين؛ يهتمّ المؤلف فى هذا

الكتاب بتعريف جنس القصة القصيرة جداً، وتحليله، وتاريخه ويبدى آراء قيمة حول أركانه، فكان الكتاب أول عمل عربى فى هذا الحقل.

٢. "القصة القصيرة جداً بين النظرية والتطبيق" ليوسف الحطينى، ويُعتبر كتابه أهم الكتب النقدية العربية التى كتب فى هذا المجال، حيث يرسم أطرا تنظيرية وتطبيقية للقصة القصيرة جداً، كما يهتمّ بتقييم الاجتماعات التى عُقدت إلى تلك الفترة لدراسة هذا الجنس الأدبى فى سوريا.

٣. "شعرية القصة القصيرة جداً" لجاسم خلف إلياس؛ والكتاب محاولة لكشف المكونات الفنية للقصة القصيرة جداً وتبيين وجوهها الشعرية ودور العاطفة فيها، ودراسة جذورها التاريخية للردّ على النظرية القائلة بحداثة هذا الجنس القصصى.

٤. "القصة القصيرة جداً بالمغرب مسار وتطور" لجميل الحمداوى، يعالج فيه –كما يتضح من العنوان– مسار تطور القصة القصيرة جداً فى بلد المغرب، وقد نُشر من هذا الكاتب مقالات عديدة فى هذا المجال.

٥. "القصص القرآنى فى منطوقه ومفهومه" لعبد الكريم الخطيب؛ يدرس فيه القصة ومفهومها فى القرآن، وعناصر القصة فى القرآن، مع دراسة تطبيقية لقصتى آدم ويوسف (عليهما السلام).

٦. "القصة القصيرة جدّاً بين الأدبين العربى والفارسى، نظرة إلى نماذج من الكاتب المغربى "عبدالسميع بنصابر" والكاتب الإيرانى "جواد سعيدى پور" لعبدالعلى آل بويه لنگرودى وآخرون، قام فيها بمقارنة أعمال كاتبين مغربى وإيرانى فى حقل القصة القصيرة جدّاً، وبدراستهما من حيث القواسم المشتركة والفوارق.

منهج البحث

اعتمدنا فى هذه الدراسة منهج البحث الوصفى التحليلى، بهدف تحليل ظاهرة القصة القصيرة جداً فى القرآن الكريم، وذلك من خلال تحديد خصائص هذا الجنس الأدبى وأبعادها، والبحث عن نماذج قرآنية تنطبق ميزاتها على معايير القصة القصيرة جداً،

وتوصيف العلاقات بين النموذج الفنى لهذا الجنس والنماذج القرآنية له. وقد استخرجنا بعد التتبّع والبحث فى جميع السور القرآنية وفى جميع القصص القرآنية ولاسيما التى تميّزت منها بقصر الحجم الشديد، أربعة عشر نموذجا قرآنياً يشبه نظامها نظام النموذج الفني، واخترنا من بينها خمسة نماذج حيث تناسب حجم المقال واكتفينا من بعضها الآخر ببعض الإشارات العابرة، والمختارة منها عبارة عن: قصة محاجة نمرود والنبى إبراهيم (عليه السلام) فى سورة البقرة، وقصة إحياء النبى عزير (عليه السلام) فى السورة نفسها، وقصة ضيف إبراهيم (عليه السلام) فى سورة الحجر، وقصة ولادة الأنثى فى سورة النحل، وقصة العظام الرميم فى سورة يس. والذى دفعنا لاختيار هذه النماذج انطباقها على معايير القصة الفنية القصيرة جداً بينما كان الكثير من القصص القرآنية لاتشابه النموذج الفنى إلا فى قصر الحجم.

القصة وأنواعها

إن القصة مصطلح عام لحكاية الأحداث وشرحها؛ وهى بشكل عام تمثل فى إطار الأدب القصصى جهداً وصراعاً بين قطبين مضادين وتقتفى هدفاً معيناً. (انظر: ميرصادقى، ١٣٧٩ش: ٣٢)

وجاء فى كتاب "الفصاحة الحديثة" أنّ الحكاية نوع من الكلام الذى له صلةٌ بالعمل وبالحياة المتحركة والنشيطة، إنها تجيب عن السؤال: «ماذا حصل؟»، إنها تحكى قصة والقصة ليست إلا أحد أنواع الحكاية(Brooks& Penn Warren, 1949: 262)

ويعرّف Bبراهيم يونسى فى كتابه "فن القصّ" القصة حكايةً بسيطةً فارغةً من الحبكة، تعتمد فى غالبية الأحيان على الأحداث والوصف، ولايواجه فيها المتلقى أى غموض ولا مفاجأة ولا أى صعود وهبوط خلال قراءته لها أو استماعه إليها. (انظر: يونسى، ١٣٩٢ش: ١٠)

القصة باعتبار الطول

تتمّ تسمية أنواع القصة اعتباراً لطولها حسب الترتيب التالى:

١. الروايـــة: إن الرواية حكايةٌ منثورةٌ مبتكرةٌ تكون عادةً طويلة ومعرقلة وتقترن بتجربة إنسانية تمتزج بالتخييل ويتم قصّها من خلال الاهتمام بتوالى الأحداث بحيث تشـــارک فيهـــا مجموعة من الشـــخصيات فى إطار زمكنى محـــدّد. (انظر: Webster, ١٩٨٩: ١٢٤٢)

٢. القصـــة الطويلة: إنها قصة أطول بقليل مـــن القصة القصيرة وأقصر من الرواية، تخالفهمـــا فى الكيـــف، وفى الحقيقة فإنها تعتبر حلقة وصل بـــين القصة القصيرة والرواية، كما تعدّ ســـاحة لامتزاج مميزاتهما ببعض، لخلق قصة بمميزات حديثة فى نوعها. (انظر: ميرصادقى، ١٣٨٦ش: ٣٥٤)

٣. القصـــة القصـــيرة: «مصطلح القصة القصـــيرة نوع من النثر الفـــنى القصصى أو الحكائى الذى يقرأ بشكل مناسب فى جلسة واحدة، ومن حيث الطول فإن هذا النـــوع الأدبى يقـــع فيما بين القصة القصيرة جداً الـــتى لا يقلّ عدد كلماتها عن ٢٠٠٠ كلمـــة وبين النوفليتـــة أو القصة القصيرة الطويلة التى يصل عدد كلماتها إلى ١٥٠٠٠ كلمة.» (شـــاكر، ٢٠٠٧م: ٢٠) إنهـــا عمل قصير يقدّم فيه الكاتب الشـــخصية الرئيسة فى حادثة رئيســـة وباســـتعانة الحبكة بغية خلق أثر واحد بالجملة. (انظر: يونســـى، ١٣٩٢ش: ١٥) وتعتبر الوحدة (وحدة الهدف، ووحدة الحدث، ووحـــدة الانطباع) ويُعتبر التركيز من ميزاتها أيضاً. (انظر: كلچين راد وآخرون، ١٣٩٠ش: ٧٠)

٤. القصة القصيرة جداً: إن القصة القصيرة جداً قطعة قصيرة جداً من الخيال النثر، أكثر مكثّف بكثير من القصة القصيرة المتوســـطة (dictionary). إنها تشبه فى النظـــرة الأولى الحبكـــة التمهيدية لكتابة رواية أو قصة قصـــيرة، ويُعَدُّ الإيجاز والتكثيـــف أهم الآليـــات فى خلقه ويقوم عادة على أســـاس الأحداث ويعتمد على موقف مرهف وحادثة مركّزة،وقد عرّفها أحمد جاســـم حســـين بأنّها «تدلّ على قصة لا تتجاوز الصفحتين بل قد تكون فى عشـــر كلمات، وتتميّز بالتكثيف فى الحدث والموضوع والفكرة إضافة إلى اللغة.» (أحمد جاسم حسين، ١٩٩٧م: ٢٦ و٣٩)

القصة القصيرة جداً

يعبَّر عن هذا الجنس الأدبي الذي اعتبر الذرة المنفطرة للقصة القصيرة بأسماء متعددة، ومن بين هذه التسميات: «القصة القصيرة جداً، ولوحات قصصية، وومضات قصصية، ومقطوعات قصيرة، وبورتريهات، وقصص، وقصص قصيرة، ومقاطع قصصية، ومشاهد قصصية، وفن الأقصوصة، وفقرات قصصية، وملامح قصصية، وخواطر قصصية، وإيحاءات، والقصة القصيرة الخاطرة، والقصة القصيرة الشاعرية، والقصة القصيرة اللوحة. وأحسن مصطلح لإجرائيته التطبيقية والنظرية هو مصطلح القصة القصيرة جداً لأنه يعبّر عن المقصود بدقة مادام يركّز على ملمحين لهذا الفن الأدبي الجديد وهما: قصر الحجم والنزعة القصصية.» (الحمداوي، ٢٠٠٦م)

تعتبر القصة القصيرة جداً من أحسن صور الفلسفة المينيمالية في الأدب القصصي، التي تتميز بقلة عدد مفرداتها، بحيث تتجلى فيها الكتابة بالتكثيف والإيجاز تجليا بارزاً فتُحذف منها الزوائد لحدّ لا تبقى من النص القصصي إلا العناصر الضرورية، وذلك في أقصر صورة ممكنة. (انظر: جزيني، ١٣٩٤ش: ١٦)

يبحث بعض الأدباء عن ميزات القصة القصيرة جداً في جنس الحكاية ومنهم "سرشار" الذي درس الموضوع من خلال مقالته التي تحمل عنوان «الحكاية ومميزاتها» ورأى فيها مشابهة نسبية بين بعض الأعمال القصصية المنشورة لفرانسيس كوفكا و بعض القصص المينيمالية و القصص القصيرة وبين جنس الحكاية. (سرشار، ١٣٧٧ش: ٢٢)

أما الفارق بين الحكاية القصة القصيرة جداً فيظهر في أسلوب نقل الرسالة فهي صريحة في الحكاية، حيث يمكن القول إنّ المضمون يتغلّب فيها على الشكل (أنظر: المصدر نفسه: ٢٤) والقصة القصيرة جداً فهي تحمل الرسالة بين ألفاظها وعباراتها، فليست جلية كما في الحكاية، بل تستتر وراء الشكل. ثم إن هذين الجنسين يفترقان مبدئيا في الموضوع أولاً ثم في الميزة التعليمية التي تحملها الحكاية وفي الفكرة التي تتضمنها كعنصر لاغنى عنه في هذا الجنس الأدبي. (انظر: المصدر نفسه: ٢٣-٢٦)

يمكن تلخيص معايير القصة القصيرة جداً في النقاط التالية: (انظر: جزيني، ١٣٩٠ش:

١١-٢١)

١. إنها أقصر من القصص القصيرة.[١]
٢. يتمحور فيها الحادث الذى يعتمد على موقف حاسم.
٣. إن الحبكة فيها قوية وفى الوقت نفسه بسيطة وخطّية.
٤. تتصف بقصر الزمان وحدود مكانية.
٥. عدد شخصياتها قليل.
٦. تعتمد على عنصر الحوار.
٧. إنها مبنية على لغة بسيطة وواضحة.
٨. بداياتها مباشرة وسريعة.
٩. تتميز بأسلوب بسيط.

نشأة القصة القصة جداً

علـى أسـاس الرأى العام فـإن القصة القصـيرة جداً ظهرت على سـاحة الأدب القصصى «منذ التسعينيات من القرن الماضى استجابةً لمجموعة من الظروف الاجتماعية والاقتصادية والسياسية والثقافية المعقّدة والمتشابكة التى أقلقت الإنسان وما تزال تقلقه وتزعجه ولا تتركه يحس بنعيم التروى والاسـتقرار والتأمل، ناهيک عن عامل السرعة الذى يسـتوجب قراءة النصوص القصيرة جدا والابتعاد عن كل ما يتخذ حجماً كبيرا أو مسهبا فى الطول كالقصة القصيرة والرواية والمقالة والدراسة والأبحاث الأكاديمية .... كما لم تجعل المرحلة المعاصرة المعروفة بزمن العولمة والاسـتثمارات والتنافس الإنسان الحالى ولاسـيما المثقف منه مستقرا فى هدوئه وبطء وتيرة حياته، بل دفعته إلى السباق المادى والحضارى والفكـرى والإبداعى قصد إثبات وجوده والحصول على رزقه؛ مما أثر كل هذا على مسـتوى التلقى والتقبل والإقبال على طلب المعرفة، فانتشرت لذلک ظاهـرة العزوف عن القـراءة ، وأصبح الكتاب يعانى من الكسـاد والركود لعدم إقبال

١. ليس هناک اجماع حول الحد الأقصى لعدد المفردات فى القصة القصيرة جداً فإن أخذنا برأى هلمن وهارمـن (٢٠٠٠مفـردة) وإن أخذنا رأى مير صادقى (١٥٠٠) المعيار، فـإن ما يهمّ فى الأمر أن هذا النص يجب أن يتصف بالتكثيف والإيجاز الشديد.)انظر: باينده، ١٣٨٥ش: ٣٨)

الناس عليه، كما بدأت المكتبات الخاصة والعامة تشكو من الفراغ لغياب الراغبين في التعلم وطلبة القراءة والمحبين للعلم والثقافة.» (الحمداوى، ٢٠٠٦م)

واستنادا لهذا الرأى فإن إبداء أول الآراء حول القصة القصيرة جداً يعود إلى الغرب، حيث يُعتبر موطناً للحركة الشكلية. إن الشكليين يرون للحركات الفلسفية والسياسية التى تلت الحرب العالمية الثانية أثراً فى ظهور جنس القصة القصيرة جداً، وتعرَّف الحركة المينيمالية حصيلة الجهود التى بذلها الشكليون فى إنشاء قوالب جديدة للقصّ. فكانت هذه الجهود متجهة نحو تحقيق أهمّ هدف لهذه الحركة أى صياغة أشكال جديدة لكتابة القصص. (انظر: محمد على، ١٣٩٠ش: ١٢)

هذا وتعتبر جماعة أخرى القصة القصيرة جداً امتداداً للتراث الأدبى، حيث يختزن بأدب الفكاهة والحكاية، ومنهم أحمد جاسم الحسين الذى يرى صلة بين القصة القصيرة جداً و بين الأخبار والأكاذيب العربية، بينما يعتقد غلبة مستوى القصة الفنية القصيرة جداً على الأشكال القديمة. (انظر: الحسين، ١٩٩٧م: ٤٠) ويقول الحمداوى: «نجد فى تراثنا العربى القديم مجموعة من الأشكال السردية النثرية، تقترب بشكل من الأشكال من القصة القصيرة جداً ... ومن ثم يمكن اعتبار الفن الجديد امتداداً تراثيا للنادرة والخبر، والنكتة، والقصة، والحكاية، واللغز، والشعر، والأرجوزة، والخطبة، والخرافة، وقصة الحيوان، والمثل، والشذرة، والقبسة الصوفية.» (يوب، ٢٠١٥م: ٤٢)

عناصر القصة القصيرة جداً

اختلف الأدباء فى العناصر التى تميّز جنس القصة القصيرة جداً عن نظائرها، فذكروا لها عناصر مشتركة بين الآراء، كما هناك من فوارق بينها، و هذا أحمد جاسم الحسين الذى يعدّ عناصر القصصية والجرأة والوحدة والتكثيف أركان هذا الجنس. (انظر: الحسين، ١٩٩٧م: ٣٣) ونبيل مجلى الباحث السورى، فقد جمع خصائص القصة القصيرة جداً فى أرجوزة، فحصر أهم مميزاتها فى خمسة عناصر أساسية ألا وهى: الحكائية، والتكثيف، والوحدة، والمفارقة، وفعلية الجملة. (انظر: الحمداوى، ٢٠١٣م) وتختزل لبانة الموشح خواصّ القصة القصيرة جداً فى ثلاثٍ فقط، هى: الحكائية، والتكثيف،

والإدهاش. (أمعضشو، ٢٠١٣م) أمّا الحمداوى فيعدّ للقصة القصيرة جداً عناصر كثيرة فيعرّفها بأنها «جنس أدبى حديث يمتاز بقصر الحجم والإيحاء المكثّف والنزعة القصصية الموجزة والمقصدية الرمزية المباشرة وغير المباشرة، فضلاً عن خاصية التلميح والاقتضاب والتجريب والنفس الجملى القصير الموسوم بالحركية والتوتر وتأزم المواقف والأحداث، بالإضافة إلى سمات الحذف والاختزال والإضمار. كما يتميّز هذا الخطاب الفنى الجديد بالتصوير البلاغى الذى يتجاوز السرد المباشر إلى ما هو بيانى ومجازى ضمن بلاغة الانزياح والخرق الجمالى.» (الحمداوى، ٢٠٠٦م)

القصة القصيرة جداً فى القرآن

إن مفردة "القصة" أو "القصص" فى القرآن الكريم مشتقة من «قَصَّ يقُصُّ» بمعنى «اتّبع أثره» (الزمخشرى، لاتا: ٣٦٨) فالقصة شريحة زمنية تحكى حدثاً من الواقع أو الخيال و تتّبع الحادث حتى نهاية الحدث.

إن القصة القرآنية عبارة عن بيان الأحداث الماضية بهدف الاعتبار وتقصّى الأحداث التاريخية ودراستها من مختلف الوجوه بهدف ازدهار المواهب البشرية واهتداء الإنسان. فليس القرآن بصدد حكاية حادث تاريخى بشكل كامل بل ينتقى من الأحداث ما فيه فائدة فى تحقيق هدف الهداية ... فالقصّ عبارة عن تقصى أخبار الماضين. (انظر: اشرفى، ١٣٩٠ش: ١٣٨) حيث قال تعالى: ﴿لَقَد كَانَ فى قَصَصِهِم عِبرَةٌ لأولى الألبابِ ما كان حَديثاً يُفترَى ولَكِن تَصدِيقَ الذى بين يَدَيهِ وَ تَفصِيلَ كُلِّ شَىءٍ و هُدًى وَ رَحمةً لِقَومٍ يُؤمِنُونَ﴾ (يوسف: ١١١)

لم تلتزم القصة القرآنية طريقاً واحداً من حيث الطول والقصر والإجمال والتفصيل، فهناك القصة المفصلة: كما فى قصة موسى (ع) فى سورة الأعراف، وقصة نوح (ع) فى سورة هود. وهناك القصة المجملة: كما فى قصة نوح فى سورة الأعراف، وقصة موسى فى سورة هود، فلقد أجملت كل من السورتين ما فصلته الأخرى.كذلك سورة يونس فصلت بعض التفصيل فى قصة موسى (ع) وأجملت فى قصة نوح (ع).

ويمكن تقسيمها من حيث الحجم على الشكل التالى: قصص قصيرة جداً (كقصة النبى

زكريـا والنبي أيوب (ع))، و قصص قصيرة (قصص الأنبياء هود و صالح واسماعيل)، و قصص متوسطة الحجم (قصص النبي داود والسيدة مريم) و قصص طويلة (النبي إبراهيم والنبي سليمان). (انظر: قطب، ٢٠٠٤م: ١٦٥-١٦٨)

تمت الإشارة إلى مواصفات القصة القصيرة جداً سابقاً وإذا كنا بصدد إثبات وجود نمـاذج لجنس القصة القصـيرة جداً في القرآن فلا بدّ من البحث عن نماذج تتصف بتلك المواصفـات، فقمنا بعـرض النماذج على هذه المعايير ومقارنتهـا بنموذج القصة الفنية القصيرة جداً.

قصر الحجم والحدث

نجد بـين آي القرآن كثيراً من الآيات التي يمكن إطلاق عنوان القصة القصيرة جداً عليها بسـبب قصرها وقلة الكلمات الموظّفة فيها، بحيث لايبلغ عدد أسـطر أيّ من هذه النماذج صفحة واحدة. عنايـةً بالتعريف المقدَّم من "القصة القصيرة جدا" وعلى الرغم مـن اختلاف هـذه النماذج في ميزاتها الأدبية، فإنها كلّها تشـترك في ميزة واحدة هي قصرهـا وقلة عدد مفرداتها والمدة القصيرة التي نحتاج لمطالعتها. فمن هذا المنظور يمكن إدراج كل هذه النماذج ضمن القصة القصيرة جداً،غير أنّقصر الطول في القصة القصيرة جـداً وعلى الرغم من ضرورته فإنه لايكفـي بل يلزم اجتماعه بقصر الحدث في العمل القصصي، وبذلك نُخرج ملخّصات القصص القرآنية التي تتميز بقصر الحجم ولكن يفتقد فيهـا قصر الحدث. مع ذلك نـرى في القرآن الكريم نماذج قصصيـة قصيرة جداً حيث تتصف بقصر الحجم والحدث، فنعتبره من نماذج هذا الجنس الأدبي مهما كانت لم تُكتب بدوافع عصر السـرعة المعاصرة ولم تتصف ببعض الشـروط الثانوية لهذا الجنس، فلكلّ شـيء بداية وبدايات الأمور يتجلى فيها الأسـس ثم يـأتي دور التطوير، والأصل في القصة القصيرة جداً اتصافها بالقصصية وقصر الحجم والحدث، والحدث لابدّ أن يُدهش المتلقـي ويدفعه إلى التأمل، وهـذا متوفّر في النماذج القرآنية لهـذا الجنس القصصي، والآيات التالية منها:

١. ﴿أَلَمْ تَـرَ إِلَى الَّذِي حَـاجَّ إِبْرَاهِيمَ فِي رَبِّهِ أَنْ آتَاهُ اللَّهُ الْمُلْكَ إِذْ قَالَ إِبْرَاهِيمُ رَبِّيَ

الّذى يُحْيِى وَيُمِيتُ قَالَ أَنَا أُحْيِى وَأُمِيتُ قَالَ إِبْرَاهِيمُ فَإِنّ اللَّهَ يَأْتِى بِالشَّمْسِ مِنَ الْمَشْرِقِ فَأْتِ بِهَا مِنَ الْمَغْرِبِ فَبُهِتَ الّذِى كَفَرَ﴾ (البقرة: ٢٥٨)

تقصّ علينا هذه الآيات ما جرى بين أحد ملوك بابل الذى أوتى من القدرة، ما جعله يتألّه، فحاجّ النبى إبراهيم الذى دعاه إلى طاعة الله ففشل فى المحاجة؛ إذ طُلِب إتيان الشمس من المغرب فبُهِت. حدثت هذه المحاجة التى تمّ قصّها فى ٣٨ كلمة، فى فترة زمنية قصيرة ومكان محدود ولاتستغرق الأقوال إلا دقائق قليلة جداً، وبالأحرى فإننا فى هذه الآية إزاء قصة قرآنية قصيرة جداً.

٢. ﴿أَوْ كَالّذِى مَرَّ عَلَى قَرْيَةٍ وَهِيَ خَاوِيَةٌ عَلَى عُرُوشِهَا قَالَ أَنَّى يُحْيِى هَذِهِ اللَّهُ بَعْدَ مَوْتِهَا فَأَمَاتَهُ اللَّهُ مِائَةَ عَامٍ ثُمّ بَعَثَهُ قَالَ كَمْ لَبِثْتَ قَالَ لَبِثْتُ يَوْمًا أَوْ بَعْضَ يَوْمٍ قَالَ بَلْ لَبِثْتَ مِائَةَ عَامٍ فَانْظُرْ إِلَى طَعَامِكَ وَشَرَابِكَ لَمْ يَتَسَنَّهْ وَانْظُرْ إِلَى حِمَارِكَ وَلِنَجْعَلَكَ آيَةً لِلنّاسِ وَانْظُرْ إِلَى الْعِظَامِ كَيْفَ نُنْشِزُهَا ثُمّ نَكْسُوهَا لَحْمًا فَلَمَّا تَبَيّنَ لَهُ قَالَ أَعْلَمُ أَنّ اللَّهَ عَلَى كُلِّ شَيْءٍ قَدِيرٌ﴾ (البقرة: ٢٥٩)

هذه قصة عزير النبى حيث مرّ بمدينة مدمّرة خالية من أهلها، فتعجّب من أمر الله كيف يحيى الأموات، فمات بإذن الله لمائة عام ثم أحيىَ وشاهد إحياء مركبه ليكون للناس شهيداً ويحصل له العلم بقدرة الله تعالى. تمّ قصّ الحادث فى ٦٨ كلمة وعلى الرغم من عرقلة قضية الزمن فيه حيث طال من جانب لمئة عام وبدا لحظات من جانب آخر، فإننا نظنها قصة قرآنية قصيرة جداً، إذ الزمان قضية نسبية وبدت الفترة الزمنية على شخصية القصة لحظات وحادث الإحياء قد حصل بعد مضى الأعوام المائة وكان فى طرفة عين.

٣. ﴿وَنَبِّئْهُمْ عَنْ ضَيْفِ إِبْرَاهِيمَ إِذْ دَخَلُوا عَلَيْهِ فَقَالُوا سَلاَمًا قَالَ إِنّا مِنْكُمْ وَجِلُونَ قَالُوا لاَ تَوْجَلْ إِنّا نُبَشِّرُكَ بِغُلاَمٍ عَلِيمٍ قَالَ أَبَشَّرْتُمُونِى عَلَى أَنْ مَسَّنِيَ الْكِبَرُ فَبِمَ تُبَشِّرُونَ قَالُوا بَشَّرْنَاكَ بِالْحَقِّ فَلاَ تَكُنْ مِنَ الْقَانِطِينَ قَالَ وَمَنْ يَقْنَطُ مِنْ رَحْمَةِ رَبِّهِ إِلّا الضَّالُّونَ﴾ (الحجر: ٥١-٥٦)

بدأ هذا النموذج القصصى بأسلوب يشجّع المتلقى على المتابعة، حيث بدأ بفعل

الأمر؛ ثم أخبر عن ضيف[١] دخلوا على إبراهيم (عليه السلام) وبشّروه بولد في كبره، فاستغرب كيف يُرزق بولد وهو شيخ وامرأته عاقرة؟! ثم علم أن الله شاء ذلك فكان، كي لا يقنط من رحمة الله ولا يكون من الضالّين. تقصّ علينا هذه القصة التي جاءت في ٤٩ كلمة لحظات مضت على إبراهيم في لقائه بملائكة الله فالقصة هذه قصيرة جداً تقصّ حادثا قصيراً ومدهشا في حجم قصير.

٤. ﴿وَإِذَا بُشِّرَ أَحَدُهُمْ بِالْأُنْثَى ظَلَّ وَجْهُهُ مُسْوَدًّا وَهُوَ كَظِيمٌ يَتَوَارَى مِنَ الْقَوْمِ مِنْ سُوءِ مَا بُشِّرَ بِهِ أَيُمْسِكُهُ عَلَى هُونٍ أَمْ يَدُسُّهُ فِي التُّرَابِ أَلَا سَاءَ مَا يَحْكُمُونَ﴾ (النحل: ٥٨-٥٩)

تقصّ هذه القصة في ٣٠ كلمة غضب الأعرابي بعد تلقيه خبر ولادة بنت له برسم الموقف وشرح حيرة الأعرابي بين الحبّ والشرف. إن هذه القصة قصيرة جداً إذ جمعت بين القصصية وقصر الحجم الحادث.

٥. ﴿وَضَرَبَ لَنَا مَثَلًا وَنَسِيَ خَلْقَهُ قَالَ مَنْ يُحْيِي الْعِظَامَ وَهِيَ رَمِيمٌ﴾ (يس: ٧٨)

تشير هذه الآية إلى قصة الكافر الذي استدلّ ببلى العظام على رفض البعث والحشر، في ١٢ كلمة واعتبرناها قصة قصيرة جداً استنادا إلى قصرها الشديد وتعبيرها عن حادث حصل خلال دقائق فضلا عن حضور عناصر القصة فيها.

ب. القصصية

ب.١. الشخصية

يُعتبر عنصر الشخصية من أهم عناصر القصة وهي «محور القصص القرآني، أو بمعنى آخر هي محور الأحداث، تتأثر بها وتؤثر فيها، لأن الإنسان هو مناط التكليف ومعتمد التغيير وأساس التوجيه. غير أن الشخصية في القصة القرآنية بسيطة واضحة، بعيدة عن الغموض والتعقيد، وهي صفة إسلامية في بناء الإنسان المسلم على وجه العموم.» (عليان، ١٤١٣ق: ٣١٠)

١. . اختلف المفسرون في عدد ضيف إبراهيم ولكنهم يتفون في زيادة هذا العدد عن الاثنين، إذ كانت كلمة (الرسل) جمعا ولا يُطلق الجمع على ما يقلّ عن الاثنين، وورد في بعض الأحاديث أنهم كانوا الأربعة. (انظر: الطباطبايي، هود: ٦٩-٧٦)

أمـا الشـخصية فى القصة القصيرة جداً فلا يتعدى عددهـا الواحد أو اثنين، و هذه الميزة بارزة فى القصص التى اعتبرناها نماذج قرآنية للقصة القصيرة جداً. هناک شخصية رئيسة فى أكثر هذه القصص وهى شخصية أحد أنبياء الله الشاملة الثابتة، وبطبيعة الحال فإن المتلقى لا يتوقع أن يصدر عن هؤلاء الشـخصيات غير الفعل الحسـن وهذه النقطة هى الفارق بين هذه القصص والقصص الفنية القصيرة جدا التى يتم اختيار الشـخصية فيهـا من الأنـواع الرمادية العادية التى يتوقع منها صدور الفعل الحسـن والقبيح على السواء. غير أننا نجد بين النماذج المذكورة حالتين اختيرت شخصيتها من عامة الناس الذين يمثلون الشخصيات الرمادية فى القصص عادة، وذلک فى سورتى النحل ويس.

ب.٢. الصراع والعقدة

تبدأ القصة عندما يؤدى الصراع داخل إطار القصة إلى خلق عقدة فيسوق الأجواء نحـو التأزم والخـروج عن الاعتدال. «الصراع الذى يحتـدم فى أحداث القصة القرآنية إنمـا يأخذ وجهاً واحداً فهو الصراع بين الخير والشـر باعتبارهما ظاهرتين متحكمتين فى الحيـاة.» (انظر: خطيب، ١٩٧٥م: ١٩٣) وهذا الصـراع ملحوظ فى النماذج المعنية بالبحث. فيظهر ذلک فى الصراع بين إبراهيم (ع) والكافر المتألّه حيث يحاجان فى قضية الربوبية، فيتحول هذا الصـراع إلى خلق العقدة: من هو الرب الحقيقى؟ فيتأزم الموقف بادّعـاء الكافـر أنه قادر على الإحياء والإماتة، و أخـيرا ينتهى الأمر إلى حلّ العقدة بفشـل المدعـى فى ادعائه. إنّ هذا الصـراع خرج فى القصة فى صـورة الحوار، ونظراً لسـرعة الأحداث فى القصة القصيرة جداً، فتتابعت الأحداث حتى وصلت إلى الذروة ثم استقرّت إلى حالة الاعتدال.

إن الصـراع فى النمـوذج الثانى أى فى آية ٢٥٩ من سـورة البقرة داخلى، فلا نجد شخصية سلبية حتى يدور الصراع بين القطبين، بل الصراع يظهر فى حديث النفس حيث يحتار عزير النبى فى قدرة الله على إحياء الأموات، ثم تبدأ القصة لتتكوّن العقدة و تجرى الأحـداث بسـرعة، كما نتوقّعها فى القصة القصيرة جداً وتصـل إلى حالة الاعتدال، و ذلک مشابه لما نجده فى نموذج سورة النحل.

ب.٢. المشهد

إن المشـهد عبـارة عن الحدود الزمكنى الـتى يحدث فيها العمـل القصصى. (انظر: ميرصادقـى، ١٣٨٦ش: ٤٤٩) والزمـان فى القصـة ليس التحديد الزمنى فحسـب، بل يتعدى إلى أفعال معبّرة عن زمن وسرعة سرد القصة أو بطئه، وتلخيص القصة أو بسط الأحـداث، والقفز من حدث غير ذى أهميـة. إنّ القصة القرآنية توظّف تقنيات متعددة لتحديد زمن القصة، و من هذه التقنيات: التسريع أو الإبطاء فى سرد الحادث، وتوظيف كلمـات تحمل دلالات زمنية، ومزج الزمان بالمكان بغية رسـم البيئة القصصية. تشـير دراسة القصص القرآنية أنّ جميع أنواع الأزمنة من الماضى إلى الحال والاستقبال قائمة فيها. فالعودة إلى زمن ماض بغية استرجاع حدث واقع فى الزمن الماضى تتم عبر ربط الحاضر بهذا الحدث من خلال روابط مختلفة مما يجعل التنقل بين الزمنين انسيابياً سلساً. (انظر: الحطينى، ٢٠٠٩م: ١٦٤-١٦٥)

أما الزمان فى القصة القصيرة جداً فيجب أن يتميّز بالقصر الشـديد وهذا القصر ما يمكن التعبير عنه بحدوث حدث القصة فى حدود زمنية قصيرة جداً، ومن ميزاته أيضاً أنّه زمن ماضٍ مبهم، والمكان فى هذا الجنس القصصى ينبغى أن يكون محدوداً مبهماً أيضاً.

يتبـينّ من خلال النظر فى الآيـات المذكورة أعلاه، أنّ الزمـان والمكان أو ما يعبَّر عنه بالمشـهد، محدودان مبهمان، حيث لم يُحَدَّد الحـدود الزمنية والجغرافية التى حدثت فيها أحداث القصص. فإذا أردنا معرفة الصلات الزمنية التى تمتّ بها قصة المحاجة فلن تحصـل إلا بمراجعة الكتب التاريخية ولاسـيما كتب العهد العتيق. كذلك الحال فى قصة الإحياء، فلا نعرف عن مشهد القصة إلا أنّه قرب قرية مدمَّرة فى الزمن الماضى، ولايتبيّن حدودها الزمكنية إلا بمراجعة كتب التاريخ.

ج.البداية

سـبق الذكـر أن القصة القصيرة جـداً تبدأ فجائيـا، فلا تمهدّ ولا تدخل فى رسـم الشـخصيات، وذلك ما نجده فى النماذج القصصية المعنية بالبحث. فتبدأ بعضها بسؤال فنسـميه بالبداية الاسـتفهامية، حيث نرى ذلك فى قصة المحاجّة حيث بدأت بعبارة: ﴿

أَلَمْ تَرَ إِلَى الّذِى حَاجَّ إِبْرَاهِيمَ فِى رَبِّهِ...﴾ (البقره: ٢٥٨) فدخلت فى سرد الحادث فجأة.

نجد هذا النوع من البداية فى قصة صاحب الجنة، حيث أبى ذريته من الأخذ بيد الفقراء فاحترقت جنتهم بإذن الله، فنقرأ فيها: ﴿أَيَوَدُّ أَحَدُكُمْ أَنْ تَكُونَ لَهُ جَنَّةٌ...﴾ (البقره: ٢٦٦) الفارق بين هذا النموذج و سابقتيها فى تمهيدها القصير جداً للدخول فى سرد الحادث و ذلک قائم فى رسم الجنة بثمارها وأنهارها، وفى الوقت نفسه لا نغفل عن ضرورة هذه المقدمة لسرد الحادث.

ومن بدايات القصة القرآنية القصيرة جداً تلک التى تكون بظرفى "إذ" و"لمّا" المشيرين إلى شريحة زمنية حصل فيها الحادث، و مثال ذلک ما نجد فى قصة إبراهيم وأبيه آزر: ﴿وَإِذْ قَالَ إِبْرَاهِيمُ لأَبِيهِ...﴾ (الأنعام: ٧٤) وفى قصة إحياء الطيور: ﴿وَإِذْ قَالَ إِبْرَاهِيمُ رَبِّ أَرِنِى كَيْفَ تُحْيِى الْمَوْتَى ...﴾ (البقرة: ٢٦٠) وقصة الأعرابى المرزوق بأنثى: ﴿وَإِذَا بُشِّرَ أَحَدُهُمْ بِالأُنْثَى...﴾ (النحل: ٥٨) وقصة ضيف لوط: ﴿وَلَمَّا أَنْ جَاءَتْ رُسُلُنَا لُوطًا سِيءَ بِهِمْ ...﴾ (العنكبوت: ٣٣)

إن بعض القصص القصيرة جداً تجعل المتلقى وسط الحادث وتكون البداية فيها فجائياً ومثالها قصة النبى عزير فى مروره على القرية المدمّرة: ﴿أَوْ كَالّذِى مَرَّ عَلَى قَرْيَةٍ وَهِيَ خَاوِيَةٌ عَلَى عُرُوشِهَا...﴾ (البقرة: ٢٥٩)

وهناک قصص قرآنية قصيرة جداً تبدأ بالترغيب فى الاستماع إلى أخبار الماضين وذلک مثل قصة ضيف إبراهيم: ﴿وَنَبِّئْهُمْ عَنْ ضَيْفِ إِبْرَاهِيمَ...﴾ (الحجر: ٥١) وقصة داود النبى الذى استعجل فى الحكم: ﴿وَهَل أَتَاکَ نَبَأُ الخَصمِ إذ تَسَوَّرُوا المِحرَابَ ...﴾ (ص: ٢١) والملفت للنظر فى هذا النموذج اجتماع نوعين من البداية فيه حيث نجد فيه البداية الاستفهامية والبداية الترغيبية.

٥. المضمون والحبكة القوية

إن الحبكة عنصر من عناصر القصة وهى عبارة عن: ترتيب الأحداث وتواليها، بل مجموعة منسقة من الأحداث التى اتصل بعضها ببعض حسب نموذج ذهنى. (انظر: ميرصادقى، ١٣٧٩ش: ٦٤) تتم معالجة الحبكة وتقديمها فى مراحلها المختلفة بداية من

مقدمة القصة إلى نقطة الصراع والأزمة، وصولاً إلى الذروة، وانتهاء إلى الفقرة الختامية بأساليب متعددة. (انظر: حبيبي، ١٣٩٠ش: ٣٩)

تنقسم الحبكة في القصة القرآنية من حيث القوة والضعف إلى قسمين:

١. الحبكة الفنية القوية التامة؛ حيث نجد فيها الاتصال بين أجراء القصة والعلاقة السببية فيها تامة.

٢. الحبكة الضعيفة؛ حيث نجدها في القصص الخارقة للعادة الشاملة لأنواع المعجزات والكرامات.

نظراً لقصر الحجم في القصة القصيرة جداً فإن العنصر الذي يلعب الدور الأساس في لفت انتباه المتلقي هو الحادث المدهش والموقف الحاسم في القصة، وينبغي أن يحظى المضمون بفاعلية ممتازة حيث يجعل القارئ يتأمل الموقف فيُشعره مشاعر الرضا والإعجاب. إن المتلقين للقصص القرآنية عادةً معجبون بها؛ إذ تتخذ من مواقف تاريخية حاسمة مادة لها أو تضع السلوك الثقافية والاجتماعية السلبية تحت بؤرة النقد، ومن أمثلة ذلك قصة الأعرابي في سورة النحل، التي تعالج قضية اجتماعية وتندّد سنة وأد البنات بين قبائل من العرب الجاهلي وفضلاً عن قوة الحبكة فإن أسلوب معالجة القضية مما يزيد في جمال العمل الأدبي، حيث يأخذ في الطريقة غيرالمباشرة فيضع النقد في أسلوب استفهامي بغية إدخال المتلقي في عملية القراءة.

وفي قصة عزير النبي نجد الموقف حاسماً أيضا؛ حيث نلاحظ فيها اجتماع الحال والمستقبل، والحياة والموت، ونظراً لأن الإنسان كان ولايزال يولي اهتماما بالغا لقضية البعث فالحبكة التي ترسم هذا الموقف يبعث فيه مشاعر الإعجاب وحبّ الاستطلاع، وهذه الحبكة القوية ما نجدها في قصة إحياء الطيور في سورة البقرة أيضا حيث تعالج قضية مشابهة.

تشير الدراسات في القصة القرآنية القصيرة جداً أن كلاًّ منها تتضمّن نقطة جديرة بالتأمل والالتفات، ولا عجب، فإن هذا القرآن هدىً لأولي الأبصار، وسوق المتلقي إلى التأمل والبصيرة ما يستقصيه جنس القصة القصيرة جداً.

و. الاعتماد على الحوار

يُعنَى بالحوار ما يدور بين شـــخصيات القصة من حديث خارجي وما يدور في ذهن شخصية واحدة من حديث داخلي، فيحدث نفسه عن هواجسه في سياق يسمّى بحديث النفس. يعتبر عنصر الحوار في القصة القرآنية من أهمّ العناصر الفنية المساعدة في تصوير الشـــخصيات، و تســـيير الأحداث، وبيان الأفكار والآراء، وتحقيق الأهداف ورســـالة النص المعنية.

ونظـــراً لقصر الحجم في جنـــس القصة القصيرة جداً فإن الأحـــداث والأعمال فيها قليلة، وهذا ملحوظ في النماذج القرآنية من هذا الجنس. أما الحوار فقد اعتُمد في هذه النماذج بشـــكل ملحوظ حيث نجده قائما في قصة المحاجة: ﴿إِذْ قَالَ إِبْرَاهِيمُ رَبِّيَ الَّذِي يُحْيِي وَيُمِيتُ قَالَ أَنَا أُحْيِي وَأُمِيتُ قَالَ إِبْرَاهِيمُ...﴾ (البقرة: ٢٥٨) وقصة عزير النبي: ﴿... قَـــالَ أَنَّـــى يُحْيِي هَذِهِ اللهُ بَعْدَ مَوْتِهَا .... قَالَ كَمْ لَبِثْتَ قَالَ لَبِثْتُ يَوْمًا أَوْ بَعْضَ يَوْمٍ قَالَ بَلْ لَبِثْتَ مِائَةَ عَامٍ .... قَالَ أَعْلَمُ أَنَّ اللهَ عَلَى كُلِّ شَـــيْءٍ قَدِيرٌ﴾ (البقرة: ٢٥٩) وقصة إحياء الطيـــور: ﴿وَإِذْ قَالَ إِبْرَاهِيـــمُ رَبِّ أَرِنِي كَيْفَ تُحْيِي الْمَوْتَى قَالَ أَوَ لَمْ تُؤْمِنْ قَالَ بَلَى وَلَكِنْ لِيَطْمَئِـــنَّ قَلْبِي قَالَ فَخُذْ أَرْبَعَةً مِنَ الطَّـــيْرِ...﴾ (البقرة: ٢٦٠)، وقصة ضيف إبراهيم: ﴿... فَقَالُوا سَلَامًا قَالَ إِنَّا مِنْكُمْ وَجِلُونَ قَالُوا لَاتَوْجَلْ إِنَّا نُبَشِّرُكَ بِغُلَامٍ عَلِيمٍ قَالَ أَبَشَّرْتُمُونِي .... قَالُوا بَشَّـــرْنَاكَ بِالْحَقِّ .... قَالَ وَمَنْ يَقْنَطُ مِنْ رَحْمَةِ رَبِّهِ إِلَّا الضَّالُّونَ﴾ (الحجر: ٥١-٥٦) حيث اعتمد الحوار فيها بالنقل المباشر.

ز. التكثيف

يقول الأديب جاســـم خلـــف إلياس في التكثيـــف ودوره في القصـــة القصيرة جداً: «التكثيـــف مصطلح منقول من ميدان علـــم النفس إلى ميدان علم الأدب، وظيفته إذابة مختلف العناصر والمكونات المتناقضة والمتباية والمتشابهة، وجعلها في كل واحد أو بؤرة واحـــدة تلمع كالبرق الخاطف، وهـــو يحدد بنية القصة القصيرة جـــدا ومتانتها لا بمعنى الاقتصاد اللغوي فحسب.. وإنما في فاعليته المؤثرة في اختزال الموضوع وطريقة تناوله، وإيجـــاز الحـــدث والقبض على وحدته، إذ يرفض الشـــرح والســـببية.» (خلف إلياس،

٢٠١٠م: ١١٧) ويؤيـد الحمداوي رأيه قائلا: «ولا يكون التكثيف فقط على مستوى تجميع الجمل والكلمات، بل يكون أيضا على المستوى الدلالي، فتحمل القصة تأويلات عـدة، وقراءات ممكنة ومفتوحـة.» (انظر: حمداوي، ٢٠١٣م) يرى يوسـف حطيني أن التكثيف من: «أهم عناصر القصة القصيرة جداً، ويشـترط فيه ألا يكون مخلّاً بالرؤى أو الشخصيات، وهو الذي يحدّد مهارة القاصّ.» (حمداوي، ٢٠١١م)

نظراً لما سـبق فيمكن التعبير عن عنصر التكثيـف بتضمين مفاهيم عميقة وراقية في مسـاحة نصية محدودة باسـتعانة تقنية الحذف والاقتضاب، بحيث لا يخلّ ذلك بقصصية النص. ويمكن الإشـارة إلى المضامين العالية التي تتضمّنها آي القرآن ولاسيما ما يسرد قصة قصيرة جداً، ومنها قصة سـورة النحل حيث جعلت المتلقي يُنهيها بنفسه وبقراءته الشـخصية، فيختار مصير الأنثى في المجتمع الجاهلي بين الموت والذلّ. إنّ هذه القصة جاءت لترفض ظلم المرأة، وخبث الفطرة السـليمة التي تدعو إلى المحبة والحبّ، وتبيّن إحـدى أمارات المجتمع الراقي المتجلية في إكرام المرأة. لم يوسّـع القرآن الحديث عن رسـم البيئـة الجاهلية والتقاليد السـائدة عليها كما لم يطل الـكلام في نقد عقيدة الوأد الباطلة، بل لخّص القول في رسـم الحالة التي اعتراهـا الجاهلي بتلقي خبر ولادة بنت لـه، فقامت الصورة بدل الكلمات تتحدث بكل ما حذف من المفردات لتكون دالة على المقصود في أجلى صورها.

النتيجة

إن القصة القصيرة جداً جنس أدبي تتميز بقصر الحجم والحدث و التكثيف والإيجاز الشـديد ورغم اعتبار أكثر الأدباء هذا الجنس الأدبي مـن ثمار الأدب الغربي والرافد إلى الأدب العربي أو بالأحرى الأدب الشرقي فإننا نجد في القرآن الكريم نماذج تنطبق مواصفاتها الفنية على نموذج القصة الفنية القصيرة جداً.

تتصف هذه النماذج القرآنية بالقصصيـة، وقصر الحجم، والحادث، والحبكة القوية، والتكثيف، والبداية السـريعة، وقلة عدد الشـخصيات، واعتمـاد الحوار كعنصر فاعل في سـردها، ولكنهـا وفي نفس الوقـت تختلف عن القصة الفنية القصـيرة جداً في اتخاذ

الشــخصيات الثابتة البيضاء والسوداء عنصراً فى سرد الحادث، فى حين نجد الشخصية فى القصة الفنية رمادية مختارة من بين الأناس العاديين، والصراع فى القصة القرآنية بين المؤمنين كممثلين لقوى الخير وبين الكفار كممثلين لقوى الشرّ.

من هذا المنطلق ونظراً لاتصاف النماذج القرآنية بالميزات الأساسية للقصة القصيرة جداً فنعتــبر القصص القرآنية القصيرة جداً بدايات لهذا الجنس الأبى ونرفض الإبداع الغربى منشأ لها، فلا نوافق من يرى سرعة الحياة فى العصر الراهن وضيق صدر الناس عــن قراءة القصص الطــوال ورغبتهم فى صياغة طريقة لتلقــى الأكثر فى الأقلّ، دوافع لظهــور جنس القصة القصيرة جداً، بل نراها الأســباب المســاعدة للاهتمــام بها أكثر والإقبال عليها لإثراءها والرفع بمســتواها الفنى حيث تناسب العصر الجديد بمواصفاتها السائدة عليها وعلى أهلها.

فإن القرآن الكريم من أســاليبه أن يوسّــع فى الذكر حيناً ويلخّص حيناً آخر، فيقصّ الأحداث بالتفصيل لمن يريد المعرفة بالتفاصيل والتدبّر فيها ويعيش حالة شرح الصدر، كمــا يقصّها موجزاً لمن يريــدأن يأخذ من هذا البحر غرفة بيده، ويركّز على موقف ويمرّ بمواقف مرّ الســحاب، ويكرّر أو يهمل، وبالأحرى فإن القرآن الكريم يوظّف أســاليب متعددة لإبلاغ الرسالة إلى أهلها والقصة القصيرة جداً من هذه الأساليب.

المصادر والمراجع

الكتب

القرآن الكريم.

اشــرفى،عباس. (١٣٩٠ش). مقايســه قصص در قرآن و عهدين. ط٢. طهران: شركة بين الملل للطبع والنشر.

خلف إلياس، جاســم. (٢٠١٠م). شــعرية القصة القصيرة جدا. لاط. لامك: دار نينوى للدراســات والنشر والتوزيع.

الحســين، أحمد جاســم. (١٩٩٧م). القصة القصيرة جداً. لاط. دمشق: منشــورات دارعكرمة للطباعة والنشر والتوزيع.

الجبورى، يحيى. (١٩٨٦م). الشــعر الجاهلى خصائصه وفنونه. ط٥. بيروت: مؤسسة الرسالة للطباعة والنشر والتوزيع.

جزيني، محمد جواد. (١٣٩٠ش). داستانک (فلش فيكشن). ط ١. طهران: دار هزاره ققنوس للنشر.
جزيني، محمدجواد. (١٣٩٤ش). ريخت شناسى داستانهاى مينيماليستى. ط ١. طهران: دار ثالث للنشر.
حسـيني(ژرفا)، ابوالقاسم. (١٣٧٩ش). مبانى هنرى قصه هاى قرآن. قم: مركز الدراسات الإسلامية المنتمية لمنظمة الإذاعة والتلفزيون للنشر.
http://pajuhesh.irc.ir/product/book/show/id/85
الخطيـب، عبدالكريم. (١٩٧٥م). القصص القرآنى فى منطوقه ومفهومه مع دراسـة تطبيقية لقصتى آدم ويوسف. ط ٢. بيروت: دارالمعرفة.
الزمخشـرى، ابوالقاسـم محمود بن عمر. (١٩٩٥م). أسـاس البلاغة. لاط. تحقيـق عبدالرحيم محمود. بيروت: دارالمعرفة.
شـاكر، عبدالحميد. (٢٠٠٧م). الأسس النفسية للإبداع الأدبى: فى القصة القصيرة خاصة. لاط. مصر: الهيئة المصرية العامة للكتاب.
الطباطبايى، محمد حسين. (لاتا). تفسير الميزان. المجلد العاشر. الموقع الشامل للقرآن الكريم.
http://quran.anhar.ir/tafsirfull-13671.htm
طبرسى، فضل بن الحسين. (لا تا). مجمع البيان فى تفسير القرآن. نت.
http://hodaalquran.com/rbook.php?id=1562&mn=1
ميرصادقى، جمال. (١٣٨٦ش). جهان داستان. ط ١. طهران: دار اشاره للنشر.
ميرصادقى، جمال. (١٣٧٩ش). عناصر داستان. ط ٤. طهران: دار سخن للنشر.
يوب، محمد. (٢٠١٥م). القصة القصيرة جداً الخروج عن الإطار. لاط. شارقة: دائرة الثقافة والإعلام.
يونسى، ابراهيم. (١٣٩٢ش). هنر داستان نويسى. ط ١١. طهران: دار نگاه للنشر.

المقالات

آل بويـه لنگرودى، عبدالعلى؛ جانسـيز، زهير؛ رومية، وسـام. (١٣٩٤م). «القصة القصيرة جدّاً بين الأدبين العربى والفارسـى، نظرة إلى نماذج من الكاتب المغربى "عبدالسميع بنصابر" والكاتب الإيرانى "جواد سعيدى پور"». فصلية إضاءات نقدية فى الأدبين العربى والفارسى. العدد ١٨. صص ٩-٣٠.
أمعضشو، فريد. (٢٠١٣م). «القصة القصيرة جداً: الخصائص والجماليات».
http://www.alarab.co.uk/?p=32160
پاينده، حسـين. (١٣٨٥ش). «ژانر ادبى داستانک وتوانمندى آن بر نقد فرهنگ». فصلية پژوهشهاى ادبى. العدد ١٢ و ١٣. صص ٣٧-٤٨.
حبيبى، على اصغر؛ بهروزى، مجتبى؛ خليفة، ابراهيم. (١٣٩٠ش). «واكاوى مؤلفه هاى روايى داستان هاى قرآن كريم». نصف سنوية پژوهشهاى ميان رشته اى قرآن كريم. العدد ٢. صص ٣٧-٤٩.
الحمداوى، جميل. (ديسمبر ٢٠٠٦م). «القصة القصيرة جداً جنس أدبى جديد ».

www.diwanalarab.com

الحمداوی، جمیل. (٢٠١١م). «مقومات القصة القصیرة جدا عند د.یوسف الحطینی».

http://www.freearabi.com

الحمداوی، جمیل. (أبریـل ٢٠١٣م). «أرکان القصة القصیرة جداً ومکوناتها الداخلیة». مجلة المتحرر الالکترونیة.

http://smouafki.3abber.com/post/148559

دولتیان، سمیه. (١٣٨٨ش). «بررسـی شروع داستان در داستانک». شهریة الأدب. العدد ٣٢. صص ٦٨-٧١.

سرشـار، محمدرضا. (١٣٧٧ش). « حکایت ومختصات آن». ادبیات داستانی. العدد ٤٦. صص ٢١-٢٦.

علیان، مصطفی. (١٤١٣ق). «بناء الشخصیة فی القصة القرآنیة». مجلة اللغة العربیة الأردنی. العدد ٤٤. صص٢٦٥-٣١٤

گلچـین راد، غلامرضا؛ افضلی، فرشـته؛ شمس آبادی، حسـین. (١٣٩٠ش). «نشـأة القصة القصیرة ومیزاتها فی مصر». مجلة دراسات الادب المعاصر المحکمة. العدد ١١. صص ٦٧-٨٠.

محمد علی، محمد. (١٣٩٠ش). «مقدمه ای بر داستان های مینیمالیستی». آشتی. العدد ٨.

English source

Webster's Encyclopedic Unabridged Dictionary of the English Language, (1989), GRAMERCY Books, New York: AVENEL

http://dictionary.reference.com/browse/short+short+story

إضاءات نقدية (فصلية محكّمة)
السنة السادسة ـ العدد الثاني والعشرون ـ صيف ١٣٩٥ش/حزيران ٢٠١٦م
صص ١٤٠ ـ ١١٧

تجلّيات النظريّة النسويّة في رواية "سووشون" للروائيّة الإيرانيّة سيمين دانشور

علي جعفر جعفر*

الملخص

سيمين دانشور هي أوّل روائيّةٍ إيرانيّة في الأدب الفارسيّ وقد وضعتها روايتها "سووشون" الشهيرة، إلى جانب عمالقة الكتّاب والرّواة الإيرانيّين حيث كتبتها بنظرة أنثويّة لا تبارح الذاكرة، كما تُعدّ "سووشون" أوّل روايةٍ تُكتب وتُنشر بقلم امرأةٍ باللغة الفارسيّة. ولطالما كانت المرأة في الرواية الإيرانيّة ضحيّة الذكوريّة. كانت سيمين دانشور وبطلة روايتها كلتاهما أنثى، الشيء الذي لم تعهده الرواية الإيرانيّة من قبل. كذلك كرّست دانشور نفسها لإبراز المكنونات النسويّة عبر لسان بطلة روايتها وبذلك شكّلت منظوراً نسويّاً لم تعهده الساحة الإيرانيّة. لهذا؛ وقع اختيارنا على نجمة ساطعة في سماء الأدب النسويّ الإيرانيّ، لنقتفي في "سووشون" النظريّة النسويّة وتجلياتها.

صوّرت رواية سيمين دانشور حِقبة الاحتلال البريطانيّ وعملائه وتحوّلات جنوبي إيران إبّان الحرب العالميّة الثانية بشكل رائع ومتسلسل. كما استمدّت دانشور شخصية الأنثى في روايتها من حياتها الواقعيّة، فما حصل لبطلة الرواية وعائلتها قد حصل لإيران وشعبها. وبذلك حطّمت دانشور من خلال رواية "سووشون"، النظرة التقليديّة للمرأة من خلال تجسيدها للنسويّة المتمرّدة في شخصية بطلة الرواية وتحوّل شخصيتها من خانعة إلى مقاومة وشجاعة، وأيضاً وضعت اللبنة الأولى للأدب النسويّ. فضلاً عن ذلك أثبتت دانشور في "سووشون" أنّ الجنس النسويّ قادرٌ على أنْ يقف إلى جانب الرجل في الذود عن حياض الوطن كما هو قادرٌ على حمل لواء المبارزة و إنجاب المقاتلين.

الكلمات الدليليّة: سيمين دانشور، سووشون، المرأة، النسويّة، الأنثويّة.

*.طالب مرحلة الدكتوراه في اللغة الفارسيّة وآدابها بجامعة طهران، إيران.
jaafarali29@yahoo.com

تاريخ الوصول: ١٣٩٥/١/١٧ش تاريخ القبول: ١٣٩٥/٦/١ش

المقدّمة

في الماضي الغابر لم تكن المرأة محطّ اهتمام ولذلك كان الرجال يكتبون للرجال فقط. لذلك لا يُعدّ الحديث عن المرأة ووجهات نظرها بالأمر اليسير لكنّه في المقابل قيّمٌ تحتاج إلى تعمّق ودراسة. فالمرأة كانت بمثابة موجود يختزل جميع ميزات الإنسانيّة في وجوده، كما كانت من أهمّ قضاياه. (فقهي زادة، ١٣٧٨ش: ٩) كما كانت الضغوط التي تُمارس على المرأة من قِبل المجتمع تتسبّب في تقوقع المرأة داخل إطار نفسها وتلجأ إلى الكتابة كوسيلة لكسر عزلتها المفروضة عليها والانصهار في مجتمعها والإفصاح عن مكنونات صدرها ونفثاته. وفي هذا الخضم تُعد الأعمال الأدبية بمثابة إعلانٍ عن ذات مؤلِّفيها، وبناءً على ذلك فإنّ كتابات المرأة هي امتدادٌ وجودي لذات الكاتبة. حيث تُتيح الرواية الفرصة للكاتبة كي تكشف لنا عن هويتها من خلال استعراضها لأفكارها المنبثقة من بيئتها الثقافيّة والاجتماعيّة.

فضلاً عن ذلك، قضية المرأة بشكل خاص والنسويّة بشكل عام، هي قضية التطور الإنسانيّ نحو قيم إنسانية عالية؛ فتحرر المرأة هو مقياسٌ لتحرّر الإنسان وتحرير فكره. (ناجي، لاتا: ٣٧) ونتيجة الانفتاح والمساحة التي أُتيحت للمرأة ازدهر الأدب النسويّ الذي هو «الأدب الذي تكتبه المرأة كقاعدة عامّة لأنّها بحسب طبيعتها أقدر على الغوص في ذلك البعد من حياة المرأة. أمّا الأدباء من الرجال فإنّهم لا يتكلمون عن المرأة بلْ يصوّرون ما يفتقدونه فيها.» (فوزي، ١٩٨٧م: ١٤) حيث أنّهم لا يجدون المرأة قادرة على اتخاذ القرارات ولهذا السبب يحولّونها إلى كائنٍ سلبي ومطيع لأوامرهم وخادم مخلص لعادات وتقاليد المجتمع. ومن هذا المنطلق «جاء أدبها كردة فعل طبيعية للمألوف السلبي المتوارث الذي يخدش حقوقها ويحدّ من حريتها.» (ذوالقدر، ٢٠١١م: ٣٤)

في هذا المضمار كانت سيمين دانشور الأبرز بين نظيراتها الإيرانيّات في إثبات النسويّة ودور المرأة الريادي في المجتمع. حيث تُشكّل روايتها سووشون قفزة نوعيّة في النظرة إلى الأنثى، الأنثى التي كان يُنظر إلى جسدها فقط، أمّا دانشور فقد حرّرت الأنثى من الذكوريّة ومن القيود المكبّلة بها وأطلقت لها العنان لتساهم في بناء المجتمع

والدفاع عنه ولتكون أُمّاً وزوجة ومناضلة ومقاومة. وتجلّى ذلک من خلال توظيفا للقيود المفروضة على المرأة على نحو آخر، وكذلک من خلال الجمل المفعمة بالبوح الأنثوىّ.

من هذا المنطلق نحاول فى هذا البحث الإجابة على الأسئلة التالية: ١) لماذا اختارت سيمين دانشور بطلة أنثى لروايتها؟ ٢) هل اختارت أنثى لتعبّر عن ذاتها أم كانت بطلة روايتها تمثّل كلّ نساء إيران؟ ٣) ما هى الرسالة التى أرادت سيمين إيصالها إلى بقيّة النسوة من خلال بطلة القصّة؟ ٤) هل كانت معاناة المرأة فى إيران منعكسة فى طيّات الرواية وهل نجحت الرواية فى تسليط الضوء على المرأة من شتّى الجوانب وتشكيل النواة الأولى للحركة النسويّة؟

كذلک تكمن أهمّية هذا البحث من خلال دراسة دور المرأة الريادىّ فى ظلّ الاحتلال وانخراطها فى مقاومة المحتل وعدم رضوخها وقد تجسّد ذلک بأنوثة المرأة الكاتبة، حيث وضعت سيمين دانشور بذلک اللبنة الأولى لشخصية المرأة فى الأدب الفارسىّ الروائىّ الذى تطوّر لاحقاً على أيدى الكتّاب الإيرانيّين. إضافةً لذلک فتح هذا البحث الباب على مصراعيه أمام صور جمّة عن الظلم والفقر والاحتلال البريطانىّ فى جنوب إيران، كذلک أزاح الستار عن الطبقة الأرستقراطيّة ونهبها لحقوق الآخرين، كما عرّى هذا البحث وهذه الرواية المجتمع وأبرز عيوبه.

بيد أنّ أهميّة هذا البحث تجلّت بوضوح فى إصرار الروائيّة على رفض النظرة الدونيّة للمرأة والإجحاف بحقّها وتهميشها والذكوريّة الحاكمة على المجتمع وإثبات أنّ المرأة هى كالرجل مقاومة وصانعة للتاريخ، حيث دعت من خلال هذه النظرة إلى مساواة الجنسَين ورفض الذكوريّة والتهميش.

الدراسات السابقة

لقد اقتصرت الدراسات فى اللغة العربيّة حول سيمن دانشور وروايتها "سووشون" على مقالات شحيحةٍ، هى: «النموذج فى رواية سووشون ورواية الباب المفتوح (دراسة مقارنة)»، فى العام ٢٠١٤م، فى مجلّة الجمعيّة العلميّة الإيرانيّة للغة العربيّة وآدابها؛

«صورة الذات والآخر في رواية سووشون»، في العام ٢٠١٤م، في مجلّة دراسات في اللغة العربيّة وآدابها. أمّا روايتها سووشون فإنّها لم تُترجم إلى العربيّة بيد أنّه تجدر الإشارة إلى أنّ مقتطفاتٍ من أعمال سيمن دانشور وردت في الدراسات التي تناولت الأدب الفارسيّ المعاصر، من ذلك: «تاريخ الأدب الفارسيّ المعاصر» لمؤلفه محمّد جعفر ياحقي وترجمة الدكتورة ندى حسّون.

أمّا اللغة الفارسيّة فإنّها تزخر بدراساتٍ ومقالاتٍ حول سيمن دانشور ولا سيّما روايتها سووشون، نذكر منها: «كتابٌ على ساحل جزيرة الضياع»، في العام ١٣٨٣ش/٢٠٠٤م، لمؤلّفه علي دهباشي؛ «تأمل لحِيرات شهرزاد ما بعد الحداثة»، في العام ١٣٨٥ش/٢٠٠٠م؛ لمؤلّفه جواد اسحاقيان؛ «سووشون أثرٌ عالمي»، في العام ١٣٩١ش/٢٠١٢م، في مجلّة آزما، العدد ٨٧؛ «تحليل رواية سووشون من ناحية العناصر الحماسيّة»، في العام ١٣٩٠ش/٢٠١١م، في مجلّة اللغة والأدب الفارسيّ، العدد ٧٠؛ «دراسة مفهومَي الموت والحياة في رواية سووشون»، في العام ١٣٩١ش/٢٠١٢م، في مجلّة الأدب الفارسيّ المعاصر، العدد ٣؛ «عامل الزمان في رواية سووشون»، في العام ١٣٨٧ش/٢٠٠٨م، في مجلّة الأدب العرفانيّ والأسطوريّ، العدد ١٠؛ «المدينة الفاضلة في سووشون»، في العام ١٣٨٧ش/٢٠٠٨م، في مجلّة تطوير تعليم اللغة والأدب الفارسيّ، العدد ٨٥.

سيرتها الذاتيّة

وُلدت الكاتبة سيمين دانشور في شيراز في العام ١٩٢١م، حيث أتّمت ثانويتها هناك ومن ثمّ سافرت إلى طهران لمتابعة دراستها الجامعيّة، حيث درست اللغة الفارسية وآدابها بكلية الآداب في جامعة طهران وتتلمذت هناك على أيدي كبار الأساتذة في ذلك الفرع ونالت في النهاية شهادة الدكتوراه في العام ١٩٤٩م. تزوّجت سيمين دانشور في العام ١٩٥٠م من جلال آل أحمد، القاص الإيرانيّ المعروف وفي العام ١٩٥٢م حصلت على منحة دراسيّة في جامعة ستانفورد الأمريكيّة ودرست هناك لعامَين في اختصاص علم الجمال. تعلّمت هناك كتابة القصّة والمسرحيّة. من ثمّ عادت إلى طهران

وعملت بالترجمة كما عملت مدرسّة فى جامعة طهران فى اختصاص علم الآثار وتاريخ الفـن، وتقاعدت فى العام ١٩٧٩م (زادهـوش، ١٣٩٠ش: ١٦) إلى أنْ وافتها المنيّة فى التسعين من عمرها فى العام ٢٠١٢م.

مؤلّفاتهـا: «آتش خاموش» (النـيران الخامدة) فى العام ١٩٤٨م، «شـهرى چون بهشـت» (مدينة كالجنّة) فى العام ١٩٦١م، «سووشون» فى العام ١٩٦٩م، «به كى سلام كنم» (على من أُلقى التحيّة) فى العام ١٩٨٠م، «جزيره سرگردانى» (جزيرة الضياع) فى العام ١٩٩٣م، «از پرنده هاى مهاجر بپرس» (سـل الطيور المهاجرة) فى العام ١٩٩٧م، «سـاربان سرگردان» (الجمّال الحائر) فى العام ٢٠٠١م، إضافة إلى مجموعة من الكتب المترجمة. (دهباشى، ١٣٨٣ش: ١٠١-١٠٩)

رواية سووشون

تدور أحداث الرواية حول "زرى" زوجة "يوسـف" الشـاب الوطنىّ الذى يرفض بيـع المؤن لقوات الاحتـلال الإنجليزىّ وهى امرأة متعلّمة تبـذل كل جهودها للحفاظ علـى عائلتها باعتبارها وطنها الأول، وذلك فى ظروفٍ صعبـة للغاية، وهى كذلك أمٌّ لثلاثة أولادٍ (خسـرو، مينا، ومرجان) وتحمل طفلاً فى أحشـائها. كما تقدم "زرى" دعماً كبيرا لزوجها الإقطاعى يوسف لمقاومة الضغوط التى يواجهها من قبل السلطة الحاكمة والقـوات المحتلة. جُلّ ما تتمنّاه "زرى" فى هذه الرواية هو أنْ تنعم بحياةٍ رغيدة وتعيش هـى وعائلتهـا فى وئامٍ وبعيداً عن المشـاكل. ولكنّ المحن تعصف بهـا ويُقتل زوجها فى النهاية على أيدى قوات الاحتلال الغاشمة فتشـهد شخصيتها تحولاً عظيماً وتُقرّر أنْ لا تكون سلبيّة بعد اليوم فتأخذ بزمام الأمور وتصرّ على تشييع جثمان زوجها رغم مخالفة المحيطـين بها وأعوان الاسـتعمار كما تُقرّر أنْ تُربّى ابنها الأكبر خسـرو على أنْ يأخذ بثأر أبيه.

شخصيات الرواية الرئيسيّة

تتألف الرواية من ٢٣ فصلاً، وتتحدث بلغة نسـويّة، "يا زرى" المرأة الشـابة التى لم

تبلغ الثلاثين من العمر والزوجة التي تساعد زوجها على مقاومة الضغوط التي يتعرض لها بسبب عدم مسايرة سياسة السلطات المحتلة الاستغلاليّة. في هذه الرواية تلعب "زري" دور الشخصيّة المحوريّة، والتي كانت تتمتّع بحياةٍ هنيئة وتجهد إلى حفظها بيد أنّ سير الأحداث يضعها في موقعٍ تختلف فيه بشكلٍ تام عن منزلة المرأة التقليديّة الإيرانيّة. (Sprachman، ١٩٩٣م: ٣٤٧) حيث كانت "زري" شابة شيرازيّة جميلة المحيّا ورشيقة القوام. وهذه الشخصيّة تتحوّل من شخصيّة خانعة إلى شخصيّة شُجاعة وجسورة بعد اغتيال زوجها يوسف بل مضت هذه الشخصيّة إلى أكثر من ذلك وأخذت على عاتقها مسؤولية مقاومة الاحتلال عبر توعية ابنها الأكبر خسرو على العمل على الأخذ بثأر أبيه.

يوسف: زوج "زري" المثقّف الذي يأبى بيع المؤنة والقمح للمحتلين والأجانب. فهو رمزٌ للمقاومة حينما كان حيّاً وبعد موته. لقد كانت شخصيّة يوسف واقعة بين أمرَين: «فهو من جهة لا يريد الرضوخ لضغوط القوات المحتلّة والمتحالفين معهم في الداخل ومن جهةٍ أخرى يتعامل بمودّة مع الفلّاحين والعملة.» (Hillmann، ١٩٨٨م: ٣٠٨)

الملك رستم والملك سهراب: خانان من "القشقائيّين" قد تمّ إغواؤهم من قِبل المحتلين لشراء المؤنة والقمح من يوسف حتّى يشتروا مقابل ذلك الأسلحة ويحاربوا جيش إيران.

الخان كاكا (أبوالقاسم خان): شقيق يوسف وهو مؤيد لإنجلترا وعميل لهم وقد حصل على وظائف ومناصب عبر خدمته الحكّام والأجانب وفي النهاية نرى أنّه وصل لمبتغاه وأصبح مُمثّلاً في البرلمان.

عزت الدولة: عجوزة أرستقراطيّة ومُتآمرة ولها علاقات مقرّبة من السلطة الحاكمة، وقد كانت شخصيتها مثل شخصية الخان كاكا -شقيق يوسف- العميل للأجانب. طبعاً يكمن كرهها لـ"زري"، لأنّها لم تصبح عروساً لابنه وتزوجت من يوسف.

السيد فتوحي: شخصية تظهر في أواخر الرواية وهو معلّم خسرو. كان السيد فتوحي واحداً من الشخصيات المساهمة في الأحداث الاجتماعيّة لتلك الحقبة، أي أنّه جسّد الحزبيّين وكان له تأثير واضح على شخصية خسرو.

سـينجر: جاسوسٌ إنجليزىّ، ويُعدّ أدهى شخصيّة فى رواية سووشون كما يُعتبر رمزاً للاسـتعمار وقد أزاح سـينجر النقاب عن وجهه الجاسوسىّ بعد مرور ١٧ عاماً، حيث كان قبلها ممثّلاً لشـركة لآلات الخياطة. حيث يرسـل سينجر مبعوثاً إلى يوسف لشراء فائضه من القمح بسـعرٍ باهظ، بيد أنّ يوسف يأبى ذلك ويثير يوسف بعمله هذه الناس الجوعى على المقاومة: «هم ليسـوا بحاجة لقمحک ومؤنتک، لكنّهم يخشـون أنْ تُقلّب الرأى ضدّهم.» (دانشور، ١٣٤٨ش: ٢٥١)

مک ماهون: شـاعر ومراسـل إيرلندىّ كان يعمل فى الجيش البريطانىّ وكان يحمل أفكاراً كأفكار يوسـف و"زرى" لأنّ بلده كان مسـتعمراً أيضاً. حيث يعمل سينجر على الاسـتفادة منه فى إقناع يوسـف ببيع القمح لهم، لكنّه أيضاً يأبى: «نحن أقرباء، صحيح؟ إيران وإيرلندا، كلاهما بلد الآريّين. أنتم الأجداد ونحن الأحفاد.» (المصدر نفسـه، ١٣) فى آخر الرواية يكتب مک ماهون مُعّزياً "زرى" فى استشـهاد زوجها يوسف قائلاً: «لا تبكى أختاه، سـتنبت شـجرةٌ فى بيتک وأشـجارٌ فى مدينتک والعديد من الأشـجار فى بلدک. وسـتوصل الرياح رسالة كلّ شجرة إلى الأخرى وستسأل الأشجار الرياح: هل رأيت سحر (الحصان) فى طريق مجيئک؟» (زادهوش، ١٣٩٠ش: ١١٠)

الحكيمة: طبيبة تعالج المرضى بالمجان فى مستشـفى مرسلين الإنجليزىّ، حيث كانت الغاية مـن تقديم الخدمات العلاجيّـة المجانيّة هو حفظ بريطانيـا منزلتها لدى الناس والتغرير بهم. وقد تجلّى ذلک فى ردّ الحكيمة على "زرى" بعد استشـهاد زوجها عندما قالـت "زرى" «ليتكـم تموتون، فتزمّـرت الحكيمـة وقالت: أهذا هو جـواب الخدمة والتضحيـة؟ إنّنا نعمل فى مدينـة نائية وفى طقسٍ جاف، وبعيداً عـن الأهل، والأدوية والعلاج مجّانى.» (دانشور، ١٣٤٨ش: ٢٤٧)

مديرة المدرسة: امرأة عنيدة وصعبة المراس حيث كانت تطلب من الطالبات الطاعة العمياء وقد كانت تعارض الآداب الإسلامية كالحجاب والصوم. كما كانت المديرة تلوم دائماً الطالبات لعدم معرفتهنّ بالحضارة وآداب المعاشرة وأنّ الإنجليز هم المتحضرون.

تبدأ الرواية بمشـهد حفلة زفاف ابنة حاكم شـيراز، حيث تجرى الأحداث فى بداية الحـرب العالميّة الثانية، فى جنوبى إيران، المنطقة التى دخلها الإنجليز قبل زمن الرواية،

بيـد أنّهم تقهقروا منها، ثمّ مـا لبثوا أنْ عادوا ثانيةً وأنزلوا جحافلهم هناك. تظهر معظم شـخصيات الرواية وأبطالها فى هذه الحفلة: يوسـف، زرى، سينجر، عزت الدولة، مک ماهـون وآخرون.فى الرواية يشـترى الجيش الأجنبى المؤنة من فلاحى شـيراز، لكنّ احتياجاتهـم كانـت فى تزايد وكانـوا بحاجة لمؤنة أكبر، هذا الأمر يتسـبّب بمجاعة فى الجنوب. فى هذه الآونة يحاول يوسـف وأصدقاؤه مثل الملک رستم والملک سهراب أنْ يُطلعـوا القبائل هناک على الظروف السياسـيّة الخطـرة. فى المقابل الخان كاكا وعزت الدولة يبيعون منتجاتهم الزراعيّة للأجانب، حتّى أنّهم حاولوا تشجيع يوسف على ذلک، لكنّه أبى رغم التهديدات فكان الموت مصيره. حيث يُقتل يوسـف بضربة فأس ينفذها مجهـول، وتضطر "زرى" لدفنه ليلاً بحضور أبنائهـا وخادمها وفى مقبرة غير مقبرته ومن دون الصلاة على جثمانه ، بعد أن تحولت مراسـيم تشـييع جنازته لتظاهرة صاخبة ضد السـلطات المحتلة، وإلى اصطدامٍ عنيف بين المشيّعين والمتظاهرين من جهة، وبين رجال السلطة والمرتزقة من جهة اخرى.

رمزيات ودلالاترواية سووشون

ترمز الرواية التى تُعدّ «رواية تاريخيّة واجتماعيّة وسياسـيّة» (گلشيرى، ١٣٧٦ش: ٧٧) إلـى «خفوت شـوكة الهيمنة الإيرانيّة فى ظلمة ليـالى الاحتلال المضنية ومواجهة قوات التحالف البريطانيّـة.» (درى، ١٣٨٧ش: ٢٨-٢٩) كذلک يؤكّد ميرعابدينى بأنّ رواية سووشـون هى رواية رمزيّة حيث أنّ «بيت زرى هو رمزٌ للوطن الإيرانىّ وزرى هى نموذجٌ واقعى لكلّ نسـاء إيران ويوسـف ما هو إلّا مُمثّل للطبقة النيرة لذلک الوطن ومـا تمرُّ بـه عائلة زرى، يمرّ به الوطن أيضاً. غايـة إدراک زرى هو المحافظة على بيتها الصغـير ضـدّ الفتن والقلاقل لكنّ الحـرب وويلاتها تجد فى النهاية طريقـاً إلى بيتها.» (ميرعابديـنى، ١٣٨٣ش: ٤٧٩) فهذه الرواية ماهى إلّا «تصوير حى ومثير من المنظور السياسىّ والاجتماعىّ والأخلاقىّ للشعب الإيرانىّ إبّان الحرب العالميّة الثانية وإحياء ذكـرى مقاومتهم واغتيال ممثلهم –يوسـف- على أيدى قوات الاحتلال.» (دهباشـى، ١٣٨٣ش: ٣١٨)

إن الروايـــة تجرى من جهة بانســياب روائـــى ومن جهة أخرى بــدلالاتٍ رمزيّة. الرواية هى احتلال جنوبى إيران ونزول المســتعمر هناك وســعيه الحثيث لشراء المؤنة أمّا الرمزيّة فتكمن فى تجسيد الشخصيات وتعبيرها لوقائع حدثت فى الساحة الإيرانيّة. حيث صرّحت دانشـــور بأنّ قتل يوسف هو رمزٌ لسقوط حكومة مصدق وهدف الرواية هو إعادة سرد مجريات انقلاب ١٩ آب-أغسطس ١٩٥٣م.

سووشـــون بمعنى مأتم ســياوش، وســياوش من أبطال الملحمة الإيرانية الشـــهيرة "الشـــاهنامة"، وســياوش هو رمزٌ للمظلوم ومن يُقتل من دون ذنب. ورواية "سووشون "هى قاعدة انطلاق دانشـــور للحركة فى مدار الواقعية والأدب النسوىّ، إذ تتجلّى فيها إيجابية دور المرأة. وقد عُدّت "سووشـــون" من أفضل الروايات الفارسية، وتُرجمت إلى ســبع عشرة لغة، وتجاوز تعدد نسخها المنشورة ٤٠٠ ألف نسخة حتّى الآن، حيث يقول الدكتور شــفيعى كدكنى عنها: «تحتل رواية سووشون، إذا لم تقل المكانة الأولى، المكانة الثانية أو الثالثة فى الرواية الفارسيّة.» (آژند، ١٣٦٣ش: ٣٦٣)

كما رُويت هذه الرواية على لسان "زرى" ومن أعين زرى «إنّنا نرى فى هذه الرواية الأسرة فى قلب المجتمع والأسرة هى انعكاسٌ لتحولات المجتمع. كذلك أشارت دانشور إلى دور المرأة والنساء فى التحولات الاجتماعيّة والحروب على عكس ما كان يُروّج له بأنّ المرأة كانت مُهملة.» (ســناپور، ١٣٩١ش: ١٣٠) وبذلك أماطت دانشور اللثام عن دور المرأة الفاعل فى المجتمع، فالمرأة ليست سلعة يُنظر إليها بدونيّة، بل صوّرتها دانشور علـــى أنّها أمٌّ وزوجة مناضلة هبّت بعد مقتل زوجهـــا لتحمِل لواء النضال ولتعطى ابنها الســـلاح ليتابع طريق والده، فمنها يتعلّم الابن المقاومة ويأبى الرضوخ والخنوع لتستمرّ الحياة ويبقى المجتمع بفضل المرأة.

إنّ تخصّص دانشـــور فى الأدب الفارسىّ، وممارســـتها التدريس فى الجامعات، الأمر الـــذى لم يحـــظ به أديب إيرانى آخر فى زمانها، قد منحها خاصيّة لقصصها لا ترى إلّا فى قلّة مـــن آثار الأدباء الآخرين. وهذه الميزة تجعلها قادرة على أنْ تمســـک بزمام اللغة، وتجعلها تمنح القارئ رؤية عميقة للأدب الفارســـى. (حسينى، ٢٠١٢م: ٦٠) حيث كانت الكاتبـــة قد صوّرت الرواية فى ذهنها قبل كتابتها بخمسٍ وعشـــرين ســـنة، حيث تؤكد

الكاتبة أنّ ذلک کان فی أثناء وجود جيش بريطانيا وقوى الحلفاء فی مدينة شيراز بين سنتَی ١٩٤٢-١٩٤٣م عندما كانت تدرس هناک فی مدرسة بريطانية، وتقول الكاتبة إنّ هذا كلَّه جعلها تكتب رواية سووشون فی ذهنها منذ تلک الفترة.

كما يمكن القول بأنّ هذه الرواية هی انعكاسٌ لمؤلفتها سيمين دانشور، فشخصية "زری" كانت كشخصية سيمين دانشور متخرّجة من إحدى المدارس الأجنبيّة، كذلک تدور أحداث الرواية فی شيراز التی هی مسقط رأس سيمين دانشور. (غلامی، ١٣٨٣ش: ٤٧) فی المقابل استمدّت دانشور شخصية زوج زری، أی يوسف من شخصية زوجها الحقيقیّ، جلال آل أحمد. (اطمينانی، ١٣٨٣ش: ٤٤٥)

بشكلٍ عام استمدت دانشور موضوعات كتاباتها من الحياة الواقعية، وكانت نتاجاتها تتناسق مع واقع الحياة تناسقاً جيداً، وهی قادرة على تصوير دقائق المجتمع الإيرانی فيقصصها. ورواية سووشون هی نموذجٌ بارز لآثار الجيل الجديد من الكتّاب الإيرانيّين الذين على عكس كتّاب الروايات التاريخيّة للجيل المنصرم، «يتطرّقون للماضی القريب حتّى يوضّحوا الوضع الراهن.» (Yavari، لاتا: ٥٨٦) كما تُعدّ سووشون تصويراً للنضال الاستشهادیّ فی جوٍّ من الاستبداد والاختناق. (Spooner، ١٩٩١م: ٧)

النظرية النسويّة

«لا يوجد تعريفٌ جامع وواحد عن النسويّة» (مكاريک، ١٣٨٤ش: ٣٨٧)؛ ولكّنه رغم ذلک تُعدّ المرأة المحور الرئيس لنواة مواضيع النسويّة. يستند التعريف العام للنسويّة (Feminism) إلى الاعتقاد بأنّ المرأة لا تُعامل على قدم المساواة لأیّ سببٍ سوى كونها امرأة فی المجتمع الذی ينظم شؤونه ويُحدّد أولوياته حسب رؤية الرجل واهتماماته. وتُعتبر النسويّة حركة متعدّدة الجوانب من الناحية الثقافيّة والتاريخيّة. وقد حظيت أهدافها بتأييد فی شتّى أنحاء العالم. ويمكن تقييم مدى فعالية النسويّة إذا ما نظرنا إلى الخطاب النسویّ ومدى تفعيله فی التفكير على مستوى الحياة اليوميّة.

إنّ التعريف البسيط للنسويّة هو دراسة النساء والحركة النسويّة ليس بوصفها موضوعاً من موضوعات المعرفة ولكن بوصفها ذاتاً قادرة على المعرفة (غريفش

وأوكلاهن، ۲۰۰۸ش: ١٤٤)، كما يُعرّف معجم أوكسفورد[١] النسويّة على أنّها: «الاعتراف بأنّ للمرأة حقوق وفرص مساوية للرجل» (Fimayor، ۱۹۹۹م: ۳۷۸)، أمّا معجم ويبستر[٢] فيعرفها على أنّها: «النظرية التي تنادي بمساواة الجنسَين سياسياً واقتصادياً واجتماعياً، وتسعى كحركة سياسيّة إلى تحقيق حقوق المرأة واهتماماتها وعلى إزالة التمييز الجنسيّ الذي تعاني منه المرأة.» (الخالد، ١٩٩٦م: ٥٤) أمّا سارة جامبل[٣] فتعرّفها في كتابها النسويّة وما بعد النسويّة بأنّها: «حركة سعت إلى تغيير المواقف من المرأة كامرأة قبل تغيير الظروف القائمة، وما تتعرّض إليه النساء من إجحاف كمواطنات على المستويات القانونيّة والحقوقيّة في العمل والتشارك في السلطة السياسيّة والمدنيّة.» (جامبل، ٢٠٠٦م: ١٤)

لقد وُلدت النسوية في خضّم التفاعلات التي شهدها المجتمع الأوربي في نهاية القرن الثامن عشر الميلاديّ، حيث كانت الثورة الفرنسية مُفجّر قضايا العدالة، الحرية، المساواة، وهنا برزت التساؤلات حول حريّة المرأة لاسيّما أنها شاركت بفعالية في هذه الثورة لذا رأى مناصرو حقوق النساء أنّ الثورة الفرنسية ثورة غير كاملة لأنّها خدمت نصف النوع البشري، وتجاهلت النصف الآخر. كما رفضت هذه النظريات النسويّة دونية المرأة واعتبرت العمل المنزلي شكلاً من أشكال الاضطهاد والاستغلال الجنسي رغم أنّها اختلفت فيما بينها حول أُسس التفاوت بين الجنسَين وسبل تجاوزها إلاّ أنّها اتّفقت مبدئياً على تحميل النظام الأبويّ والذكوريّ مسؤولية وضع المرأة المتدنّي.

أهمّ الحركات النسويّة

النسوية الليبراليّة[٤]: التي تسعى إلى ضرورة توفير فرص متساوية لكل الجنسَين من حيث التعليم، العمل، الصحة، الحقوق السياسية، لتمكين المرأة من تحقيق ذاتها مثل الرجل.

---

١. Oxford
٢. Webster
٣. Sara Gambel
٤. Liberal Feminism

النسوية الاشتراكيّة[١]: التي ربطت دونيّة المرأة بالاستغلال الاقتصادي لقوّة عملها التي تتـم عبر التحالف بين النظام الرأسماليّ والنظام الأبـويّ، واعتبرت نهاية هذا التفاوت الجنسي متعلّقة بزوال النظام الطبقيّ.

النسوية الراديكاليّة:[٢] كانت النسويّة الراديكاليّة في شقّها التحرّري أكثر تطرّفاً لأنّها اعتبرت أنّ إشكالية التفاوت بين الجنسَين مصدر الصراع الاجتماعي ككل بفعل النظام الأبويّ، فنادت بالقضاء على الأسرة لتحرير النساء من العمل المنزليّ ومن الأمومة عبر التكنولوجيـا الحديثة واعطاء الأولوية لأنماط جديدة من الأسـرة الخارجة عن أصول الطبيعة. (الخولي، ٢٠٠٥م: ٢١-٢٣)

وكاتجاهٍ عام فإنّ مصطلح النسـويّة يشير إلى التفرقة بين الذكر والأنثى على أساس الدور الاجتماعيّ لكلٍّ منهمَا. وتنطلق الكتابات النسويّة من عدّة أسس، هي:

١. النســاء فئة لا يمكن تجاهلها وحماية حقوق الإنســان تمثل قاعدة لنسويّة تُركز على المرأة.
٢. التركيز على الدين والعرق والثقافة يشكل تهديداً لوحدة النساء في العالم.
٣. الليبراليّة هي اللغة السياسية المثاليّة.
٤. تُعرف النظرية النسويّة بمادّيتها والماديّة هي اللغة، فاللغة هي أهم وسيلة للمقاومة السياسية وترسيخ الهوية وتأكيد مكانة ودور المرأة في المنظومة الثقافيّة.
٥. ترفض النظرية النسويّة أنْ تكون نتاجاً لتطورات تاريخيّة وسياسيّة.
٦. النســويّة هي وعي فكري ومعرفي وحضاري وهي تختلف عن النسائية التي هي الوعي بالجنس وبالبيولوجيا. (موسى، ٢٠٠٨م: ١١)

يجـدر بالذكر أنّ النســوة، نتيجة عدم الاعتناء بمؤلّفات النســاء، اضطّرت إلى كتابة مؤلفاتها بأسماء رجالٍ. حيث اســتفادت ماري آن إيفانس[٣] (١٨١٩-١٨٨٠م)، الروائيّة البريطانيّة في القرن التاسع عشر الميلاديّ، من أجل التغلّب على هذه المشكلة، من اسم

---

١. Social Feminism
٢. Radical Feminism
٣. Mary Ann Evans

رجلٍ باسم جورج إليوت ولذلک الأمر اختارت سيمين دانشور، فی المقالات التی كانت تكتبها فی العقد السادس من القرن العشرين الميلادیّ لراديو طهران وصحيفة إيران، اسماً مستعاراً (الشيرازيّة المجهولة). (پاينده، ١٣٨١ش: ٧٤)

وإجمالاً يمكن بناءً على ما ورد تقسيم الأقاويل والحركات النسويّة إلى منهجَين: المنهج الوصفیّ والمنهج المعياریّ. فی المنهج الوصفیّ تُبذل الجهود لمقايسة النساء من ناحية الحقوق، الشأن، والمكانة الفعليّة مع الرجال وفی المنهج المعياریّ، يتمّ التطرق إلی ضرورة مساواة الحقوق، الاحترام، والشأن. وبالتالی، الادّعاء بأنّ الحقوق يجب أنْ تكون متساوية بين الرجال والنساء، هو ادّعاءٌ معياری والادعاء بأنّ النساء محرومة من الحقوق، هو ادعاء وصفیّ.

أمّا ما يتعلّق بآثار دانشور، فإنّنا وبحسب تعريفنا لشخصيات الرواية النسائيّة فإنّنا بشكلٍ عام أمام منهجٍ وصفی.

الأدب النسویّ

الأدب النسویّ هو الأدب الذی يكون النص الإبداعیّ فيه مرتبطاً بطرح قضية المرأة والدفاع عن حقوقها دون أن يكون الكاتب امرأة بالضرورة. (أبونضال، ٢٠٠٢م: ٢٧٦) فيُعرفه بذلک البعض على أنّه: «الأدب المرتبط بحركة نصرة المرأة وحرية المرأة وبصراع المرأة الطويل التاريخیّ للمساواة بالرجل «(توفيق، ١٩٩٨م: ١٠)، بينما يعتبره البعض الآخر: «مصطلح يُستشف منه افتراض جوهر محدّد لتلک الكتابة بتمايز بينها وبين كتابة الرجل فی الوقت الذی يرفض الكثيرون فيه احتمال وجود كتابة مغايرة تنجزها المرأة استيحاءً لذاتها وشروطها ووضعهاالمقهور.» (برادة، لاتا: ٢٢٥) أما الفريق الثالث فيری أنّه: «الأدب المرتبط بحركة تحرير المرأة وحرية المرأة وبصراع المرأة الطويل التاريخی للمساواة بالرجل.» (توفيق، ١٩٩٨م: ١٠)

كما يمكن تقسيم الأدب النسویّ وِفق المراجع الأجنبيّة إلى الأدب النسویّ من خلال مداخل ثلاثة: الأدب الذی تكتبه المرأة، الأدب الذی يُكتب عن المرأة، والأدب الذی تقرؤه المرأة؛ وبهذا يختلف مفهومنا عن أدب المرأة طبقاً للمنظور الذی ننظر إليه من

خلاله. ولكن وحسب النظرة النسائيّة، فإنّ كلّ منظورٍ من الثلاثة محدود للغاية، ولايكفى وحده لاستيعاب كلّ ما يستطيع أدب المرأة أنْ يقدّمه من رؤىً مختلفة.

بشكلٍ عام إنّ الأدب النسوىّ ليس خفياً على أحد فى عصرنا الراهن وحتّى ضرورته، كذلک يُعدّ حضور النساء ووجهات نظرهم فى مؤلفاتهم أمراً مشهوداً. تقول وولف[۱] فى هذا المضمار: «نحن إذا كنّا نسوة، فإنّنا نفكّر بذات أسلوب أمهاتنا. إنّ الذهاب لأخذ المساعدة من الكتّاب الرجال المرموقين لا طائل منه، لأنّ ذهنيّة الرجل تختلف مع خصوصيات المرأة نوعاً ما.» (وولف، ۱۳۸٤ش: ۱۱۳) وتقول فى موضعٍ آخر: «إنّه لمن المؤسف إذا كتب النساء كالرجال أو عاشت كالرجال.»(المصدر نفسه: ۱۲۸) دانشور أيضاً كانت تحمل هذه النظرة تجاه المرأة وجميع مؤلفاتها متأثّرة من وجهة نظرٍ أنثويّة وكانت تقول: «إن لم تكن نظرتى كذلک فهذا أمرٌ غير طبيعى.» (دقيقى، ۱۳۸۱ش: ۳٥) هذه النظرة النسويّة للأدب أدّت لتوصيفٍ دقيق وحميم للحياة، ولتوصيف حالات وعواطف الشخصيات النسويّة فى مؤلّفات الروائيات النسوة، من بينهم سيمين دانشور. (گويرى ورهنما، ۱۳۸۲ش: ۷)

تجلّيات النظرية النسويّة فى رواية سووشون

«تناولت سيمين دانشور فى مؤلفاتها النساء والظلم الواقع عليهنّ، كذلک صوّرت مسامحتهنّ وعشقهنّ وكانت دائماً تدعوهنّ إلى الوعى والترقّى.» (پناهى‌فر، ۱۳۹۳ش: ۹۳) لقد طرحت سيمين دانشور النظرية النسويّة الشرقيّة والإيرانيّة وكانت معتقدة بأنّه ينبغى تهيئة الظروف للنسوة حتّى يفتخرن بنسوتهنّ. كما أنّنا نلحظ فى طيّات رواية سيمن دانشور بأنّها صوّرت وضعية المرأة بمنهجٍ وصفى وتحدّثت عن مساواة المرأة والرجل كما ينبغى.

لذلک قرّرت دانشور نتيجة اطّلاعها على المكانة الاجتماعيّة للنسوة، ومعرفتها بالظلم الواقع على المرأة الإيرانيّة طوال التاريخ، بأنْ تخطو الخطوة الأولى بالاستعانة بالقلم فى طريق الدفاع عن حقوق النساء فى وطنها. فهى معتقدة بأنّه «لا يمكن أنْ أكون

۱. Woolf

امرأة ولا أدافع عن المرأة» (محمّدى، ١٣٨٠ش: ١١٤)؛ وبالتالى، وضعت مشاكل المرأة منذ اللحظات الأولى نصب عينيها وأدغمتها فى قصصها ورواياتها. تجلّت النسويّة فى رواية دانشور وِفق ما يلى:

١) معارضة الذكوريّة

تقول دانشور: «أنا إيرانيّة كافحت وصبرت. أنا امرأة إيرانيّة عانيت من استبداد الحكومة، ومن الاستعمار الشرقىّ والغربىّ ومن التحجيمات الثقافيّة الذكوريّة والأبويّة. إنّى أتوق أكثر لمحاربة الثقافة الاستبداديّة والاستعماريّة والذكوريّة.» (مافى، ١٣٦٨ش: ٧٠) فحينما نرى أنّ امرأةً تسعى للتعريف بنفسها بعبارة "أنا امرأة"، نستشف الاعتراض والنسويّة، فالرجال لم يقوموا بذلک.

وقبل أنّ تتجلّى النسويّة فى روايتها سووشون تجلّت فى حياتها الزوجيّة مع جلال آل أحمد، فهى لم ترغب بأنْ تكون سياسيّة كزوجها ولم تكن ترغب بالوقوع تحت تأثيره قائلةً: «أنا اشترطت منذ البداية على جلال بأنّنى سأبقى سيمين دانشور وسأفعل ما أراه مناسباً...لقد بقيت سيمن دانشور ولم أصبح بتاتاً سيمن آل أحمد. أساساً إنّنى أخالف طريقة تفكير جلال... .» (دقيقى، ١٣٨١ش: ٣٦)

إضافةً إلى ذلک نرى أحياناً أنّ شخصية المرأة لا تتمتّع باستقلالٍ تام وقدتجلّت أبرز هذه الحالات فى شخصية "زرى"، الشخصية المحوريّة فى رواية سووشون، حيث نرى فى هذه الرواية أنّ هذه الشخصية كانت قابعة تحت طياتٍ وطبقاتٍ متعدّدة من النظام الذكورىّ وتحت سيطرة وهيمنة شخصية "يوسف"؛ بحيث لم تبرز تلک النواة الحقيقيّة والجوهر الرئيسىّ لوجود "زرى" من تحت هذه الطيات والقيود الاجتماعيّة والثقافيّة. (دهباشى، ١٣٨٣ش: ٣٢٧) حيث لاحظنا زرى فى عدّة مواضع، من بينها: حينما أعطت حصان ابنها خسرو، إلى مبعوث الحاكم حينما جاء بطلبه، فى تلک الآونة قامت بتوبيخ نفسها لأنّها لم تقاوم ولم تُبرز نسويتها ضدّ الذكوريّة والرجوليّة: «لعنت قلبها الأحمق وفكّرت: يجب أنْ تكون النسوة البليهات مثلى.» (دانشور، ١٣٤٨ش: ٣٦)

لماذا كانت زرى فى الرواية عاجزة عن أخذ حقّها أو المقاومة ضدّ الظلم «لأنّه من

المستحيل بأسلوب التربية والحياة التى ترعرت بموجبه، أنْ تقوم بأمرٍ تكون نتيجته الإخلال بالوضع الموجود.» (المصدر نفسه: ١٩٢)

أمّا زرى أيضاً فى جواب توبيخات يوسف لأنّها لم تقف بوجه مبعوث الحاكم قالت وصرّحت: «إذا أردت المقاومة، فالأولى بى أنْ أقف أولاً بوجهک أنت. هل تريد أنْ تسمع أيضاً؟ إذن اسمع! أنت سلبت الشجاعة منّى. لقد تساهلت وتسامحت معک كثيراً لدرجة أنّ التسامح أصبح من شيمى.» (المصدر نفسه: ١٢٨-١٢٩) فهنا نراها تُبيّن أنّ يوسف رمز الذكوريّة وقف أمام طموحاتها وسلب منها حقوقها النسويّة.

كما أنّنا نواجه فى رواية سووشون امرأة معترضة «كانت تكتب للمجّلات، مقالاتٍ فى الدفاع عن حقوق النساء وضدّ ظلم الرجال؛ لكنّها لم تجد آذاناً صاغية فانتهى بها المآل إلى مشفى المجانين.» (المصدر نفسه: ١٠٧) وهذا إنْ دلّ فهو يدلّ على تلميحٍ مرير لمصير اللواتى يكتبن فى مجتمعٍ ذكورى مغلق عن حقوق النساء.

كما نلاحظ فى سووشون أنّ الثقافة الذكوريّة كانت طاغية وكانت تتغلغل إلى كلّ الأماكن، حيث نرى فى سووشون نموذجاً بارزاً لذلک. هذا النموذج هو الخان كاكا، شقيق يوسف، الذى يُعلّم خسرو، ابن يوسف بأنْ لا يسمع كلام النسوة: «لا تسمع ترّهات النسوة، جميعهنّ مذعورات» (المصدر نفسه: ٦١) وقد تعلّم خسرو هذا الدرس جيداً: «لو لم تكن النسوة موجودات لأصبح الأولاد رجالاً بسرعة. النسوة يخفن بسرعة ويُخفن معهنّ الرجال.» (المصدر نفسه: ١٢٢-١٢٦) وهنا أردات دانشور أنْ تنقل لنا فضلاً عن معارضتها للذكوريّة، القول بأنّ الذكوريّة تنتقل عبر تربية الأجيال والأبناء لأبنائهم.

۲) الاعتراض على التقاليد الحاكمة على الحياة الاجتماعيّة للنساء

«الوجه المشترک فى مؤلفات النساء، هو شخصية رواى القصص. القصص النسويّة تُروى عادةً على لسان امرأةٍ عاقلة وصبورة ومنفعلة؛ حيث يعكس تظلّمها وصمتها، وضعية المرأة الإيرانيّة.» (سپانلو، ۱۳۸۱ش: ۱۲٦)

لقد كانت شخصية المرأة فى سووشون فاقدة لحقّ التمتّع بحق انتخاب زوجها، ووِفق

العادات تُرسل الفتاة إلى بيت زوجها. وكان يُنظر إليها على أنّها سلعة لا أكثر. مثال ذلک حينما رأت "عزت الدولة"، زرى في الحمام، قامت بالإشادة بشكلها الظاهريّ فقط «استقبلت بوجهها نور الحمام وقالت: ماشاء الله! ما أشدّ بياض هذا الجسد وما أرقّه. عيناکِ بلون التمور. لم أرَ قط امرأة بهذه العيون. إنّ الله خلقک ليُحبک القلب.» (دانشور، ١٣٤٨ش: ٢٦) فالمرأة كانت كالسلعة ومقياس تقييم المرأة هو بياض جسمها ولون عينَيها وما إلى ذلک.

كما أنّ العادات والتقاليد البالية، التي تُقيمها النسوة في الأعراس، يدلّ على قلقٍ نسويّ لنسوةٍ يرغبن بالذهاب إلى بيوتٍ أخرى لم يعهدوها مُسبقاً: «تمطى العروس سرج الحصان حتّى تكون دائماً ممتطية لرأس زوجها.» (المصدر نفسه: ٧)

الحل الوحيد لهذه النسوة أمام هذه التقاليد البالية هو الصبر والتحمّل، بيد أنّ زرى الـتي كانت رمزاً للعطاء، ومحبّة الرجل، والصبر، قد تعرّضت رغم ذلک، للّوم مِراراً من قِبل يوسف «صفع يوسف زوجته زرى وكانت هذه أوّل مرّةٍ.» (المصدر نفسه: ١١٨)

تارةً تبرز النسويّة في اعتراضها على بعض القوانين القانونيّة والفقهيّة، حيث نرى هذه النسويّة من خلال نظرتها لحجاب النساء وأسلوب حياتهنّ: «لقد كانت زرى، الفتاة الوحيدة التي تذهب للمدرسة مرتدية الملاءة.» (المصدر نفسه: ٢٦٢)

٣) تعظيم المرأة

بذلت دانشو جهوداً حثيثة للإشادة بالمرأة. حيث كتبت في رسالةٍ خياليّة إلى بروين اعتصامي، الشاعرة الإيرانيّة المشهورة، قائلةً: «ألستُ بامرأة؟ وهل يمكن أنْ لا نقول بأنّ المرأة هي مركز دائرة الوجود؟» (دهباشي، ١٣٨٣ش: ١١٨٣) وفي موضعٍ آخر كانت معتقدة بأنّه «إذا كانت الدنيا بشكلٍ عام بيد النسوة، فإنّ البشرية ستغدو سعيدة.» (المصدر نفسه: ٨٨٨) وفي سووشون، كانت دانشور ترى بأنّ العالم سيصبح من دون حربٍ ودماء حينما تديره النسوة: «ليت الدنيا كانت بيد النسوة، النسوة هم من أنجب؛ أي هم من خلق والقدر هو مخلوقهم. ربّما لأنّ الرجال لم يكونوا خالقين أبداً، لذلک يخوضون المعارک والحروب حتّى يخلقوا شيئاً. لو كانت الدنيا بيد النسوة، أين ستكون

الحــروب حينها؟» (دانشــور، ۱۳٤۸ش: ۱۹۳) فتعظيم المرأة والإشــادة بها، لو كانت حاكمة وصاحبة رأيٍ فى هذا الوجود، ينمّ عن نسويةٍ جلية تدعو سيمن دانشور المجتمع إليها.

٤) استخدام اللغة الأنثويّة

فى الماضى كان الرجال يكتبون بلغة ذكوريّة للرجال أمثالهم حيث لم يكترثوا بالمرأة ولم يعتبروها قارئة لكتاباتهم ولذلک كانوا يكتبون لجنســهم فقط وكانوا يعتبرون أفضل الكتابات ما يكون بيانه صلبٌ ورجولىّ. (احسان عباس، ۱۹۹۸م: ۹)

كانــت روبين لاكــوف[۱] (۱۹۷٥م) أوّل عالمة اجتماعٍ قد طرحــت قضية لغة الأنثى النســويّة. فهى معتقدة بأنّ لغة النساء أدنى من الرجال لأنّها تحمل أفكاراً ضعيفة وغير حتميّــة وتؤكّد على مواضيع غير مهمّة، وردّات أفعــالٍ عاطفيّة. ومن وجهة نظرها لغة الرجال أقوى وأرســخ وإذا ما أرادت النسوة تحقيق المساواة الاجتماعيّة مع الرجال، ينبغى عليهنّ أنْ يتقبّلن لغتهنّ. (ســلدن وويدوســون[۲]، ۱۳۷۷ش: ۲٦۳) فاللغة ليســت مجموعة من الأصوات والألفاظ بلْ تشــتمل أيضاً على الرموز، والإيماءات، والحركات اللغويّة. كما أنّ استعمال هذه الرموز متفاوتة بين الرجال والنساء. «فى كلّ مجتمع يحظى الرجال والنســوة بحركاتٍ وأســاليب اجتماعيّة خاصّة بهم، على سبيل المثال أسلوب الضحک لدى الجنسَــين مختلف على نحوٍ جلى بينهما. هذا النوع من التفاوت لا يجذب الانتبــاه فى الحالة العاديّة بيد أنّه يتجلّى هذا بوضوح حينما يمشــى رجلٌ كالنســاء أو يضحک مثلهنّ.» (مدرسى، ۱۳۸۷ش: ۱٦۱)

الأمثلة على اللغة النســويّة فى سووشــون عديدية نذكر منها: «بُغتةً نهضت من على كرســيّها ولكمت بيدٍ محكمة على بطنها وقالت: يا ليت الذى فى أحشــائى يســقط هذه الليلة..» (دانشور، ۱۳٤۸ش: ۱۳۰)

«صفعــت عمتى وجهها وقالــت: أعوذ بالله! إنّه لعصر آخــر الزمان. ومن ثمّ ارتدت بسرعة ملاءتها.» (المصدر نفسه: ٥٥)

۱. Robin Lakoff

۲. Raman Selden, Peter Widdowson

«كنت أبكى وأتضرع والدموع تسيل على وجنتَى وأقول أُسامحك بمهرى، فقط طلّقنى واتركنى.» (المصدر نفسه: ٩١)

«الآن قسماً بحياتى، قل كيف أصبح.» (المصدر نفسه: ٢١٨) «أماتنى الله، لقد دمّرت نفسك.» (المصدر نفسه: ٢٧٧) فالأمثلة المذكورة آنفاً عن اللغة النسويّة تجسّدت فى ألفاظٍ ومفرداتٍ قلّما يستخدما الرجال، بينما تُكثر النسوة من استخدامها، من قبيل: «أعوذ بالله!»، «أُسامحک بمهرى، فقط طلّقنى واتركنى»، «الآن قسماً بحياتى»، «أماتنى الله، لقد دمّرت نفسک».

فضلاً عن اللغة، تختلف أنواع جمل النساء والرجل عن بعض. حيث أنّنا لا نشاهد فى كتابات النساء تأكيدات حتميّة كالوجوب أو الافتراض. (محمدى أصل، ١٣٨٩ش: ٩١) بينما كانت الجمل فى رواية سووشون استفهاميّة ومتقطّعة ومتردّدة وهذا إنّما يدلّ على الشكّ والترديد القابع فى شخصية زرى بشكلٍ خاص وفى الشخصيّة النسويّة بشكلٍ عام، على سبيل المثال: «ربّما كنتُ جبانة منذ البداية ولا أعرف.» (دانشور، ١٣٤٨ش: ١٣٠) «لم أتشجّع على المحافظة عليه.» (المصدر نفسه: ١٣٠)«ماذا أفعل حتّى أرضيك؟ ماذا أفعل حتّى أغدو شجاعة.» (المصدر نفسه: ١٣١)

٥) الأمومة

لقد كان حسّ الأمومة متسرّباً إلى جميع طيّات صفحات رواية سووشون. حيث أنّ أحّد اختلافات آثار النساء والرجال يكمن فى عواطف الأمومة هذه. لقد كانت زرى تعكس عاطفة الأمومة تجاه أولادها فى قالب كلماتٍ وجملاتٍ مختلفة عن يوسف بشكلٍ خاص والرجال بشكلٍ عام. حتىّ أنّ هذه الكلمات كانت أيضاً تجاه ابنة الحاكم التى كانت تكرهها «لا تعلم زرى هل تفرح أم تحزن؟ فابنة الحاكم على أيّة حال هى ابنةٌ لأمٍّ قد عانت من أجلها. إنّ الفرس سحر لا يرمى ممتطيه.» (المصدر نفسه: ١٣٩)

كما أنّ الأمومة هى معيارٌ بارز للنسويّة والأنثويّة رغم الآلام التى تتكبّدها النسوة أثناء الإنجاب «إنّ الأمومة وإنجاب الأطفال، كما يقول الرجال، هى أكثر تجارب النساء رضىً. بهذا المعنى يُخفى إنجاب الطفل آلام وصعوبات الإنجاب.» (مؤمنى، سيف

اللهی، ١٣٨٧ش: ٦٨) فحينما ننظر إلى روايتها سووشون نری بأنّها كانت مُحبّة لعواطف الأمومـة ونظرتها تجاه هذا الأمر أسمى مـن أنْ يجبرها الرجل على ذلك. فالمرأة تملك أعظم سـهمٍ فی تربية الأبناء وهی مربيـة للأجيال، حيث أكّدت زری ذلک فی موضعَين: «مُعظـم حياتی انقضت هكذا؛ كلّ يومٍ أجلس خلف عجلة البئر وقد أدرت روال الحياة ورويت المياه بالماء. لا أستطيع أنْ أرى أحداً يركلهم.» (دانشور، ١٣٤٨ش: ١٢١–١٣٠)

كذلک تجلّی حسّ الأمومة فی فراق زری لابنها خسرو، حيث ذهب خسرو لاستعادة الفـرس من حديقة الحاكم وقد خشـيت زری أنْ يكـون ابنها قد وقع فی أيدی الحرس أو قاموا بقتله «قالت زری: اذهب أنت (يوسـف)، أنا سـأجلس هنا، إنْ لم تحضر ابنی سـأموت هنا. سأضع رأسـی على الحجر وأموت. الخان كاكا (شقيقی يوسف) أرغمنا على إرسال سحر (اسم الحصان) إلى ابنة الحاكم. اعتقد أنّ خسرو (ابن زری ويوسف) ذهب ليسرق سحر من حديقة الحاكم.» (المصدر نفسه: ١١٧–١١٨)

٦) الدفاع عن حقوق المرأة

لقد كانت المرأة الإيرانيّة لأسبابٍ أُسريّة واجتماعيّة تتحمّل مشقّات الحياة وتتهاوی أمام التحقير. لذلک انبرت دانشـور لإبراز المرأة بدور المبارزة والمدافعة عن حقوقها ومصيرهـا، إلّا أنّ هذه المبـارزة والمدافعة لا تتمّ عبر حمل السـلاح لمقاومة الاحتلال الأجنبیّ. فالمرأة الوحيدة فی سووشـون والتی سعت للدفاع عن حقوق الناس ضدّ ظلم الرجال عبر الكتابة، هی فتوحی، حيث امتشـقت قلمها دفاعاً عن النسـاء «السـيدة فتوحی حينمـا كانت عاقلة، كانت كتاباتها رائعة وكانـت تكتب مقالاتٍ حول حقوق المرأة وضدّ مظالم الرجل فی الصحف المحليّة. الصحف التی تدعو النسـوة إلى الصحوة.» (المصدر نفسه: ١٠٧)

٧) شجاعة وشهامة المرأة

المرأة فی سووشون كانت نموذجاً للشهامة. فرغم أنّ زری كانت فی بداية الرواية تدعو زوجها للتسـامح وعدم جرّ النزاع إلى بيتها، تحوّلت شخصيتها بفقدانها ليوسف، ولم تعد

ترى دليلاً للقلق والتسامح. فهاهي تقف وتقاوم وكأنّها كانت مكّبلة بالقيود وتسلّحت بعد موت يوسف بأسلحةٍ أرادت دانشور تسليحها بها: «كانت زرى مثل الحمامة التى أُطلق سراحها من القفص. كان يجول في ذهنها عالمٌ من الأسرار والآمال. حيث أضاءت في ذهنها آلاف النجوم وليس نجمة واحدة. إنّى أعلم أنّها لن تخشَ من أىّ شخصٍ فى العالم.» (المصدر نفسه: ٢٨٦) لقد وقفت زرى بشجاعة وشهامة تامّة فى مواجهة الخان كاكا وكانت تنظر إلى القضايا بوعيٍ تام وهى مطمئنة «تأمّلت زرى فى وجه الخان كاكا وقالت: اليوم توصّلت إلى هذه النتيجة بأنّه ينبغى فى الحياة أنْ أكون شجاعة...لكنْ للأسف وصلت لهذه الفكرة متأخراً .....لقد اتّقدت الأضواء فى ذهن زرى وهى تعلم أنّه لا يستطيع أحدٌ فى هذا الدنيا بأنْ يُخمد هذه الأنوار.» (المصدر نفسه: ٢٩٢)

كما تجلّت أيضاً شجاعة المرأة فى سووشون عبر شخصية زرى، التى كانت تُدارى أبناءها وكانت تخشى من اقتراب ابنها خسرو من أسوار بيت الحاكم، إلّا أنّها اليوم تقوم بتسليحه وإعطائه البندقيّة ليقف فى وجه المخاطر: «قالت زرى: كُنت أريد تربية أبنائى بمحبّة وفى محيطٍ هادئ. أمّا اليوم فأنا أكبر مع الحقد، وسأعطى البندقيّة لابنى خسرو.» (المصدر نفسه: ٢٥٢)

كما أنّنا نلحظ فى شجاعة زرى فى سووشون، سعيها الحثيث فى متابعة النضال بعد موت زوجها يوسف برصاصة حقدٍ. لقد سعت دانشور أيضاً إلى إبراز الشجاعة النسويّة على أنّها لا تقلّ عن شجاعة الرجال وفى بعض الأحيان اعتبرتها امتداداً لها: «قالت زرى: لكنّى لستُ نادمة. لا ينبغى كما قال يوسف، أنْ تبقى مدينة خالية وخاوية من الرجال.» (المصدر نفسه: ٣٠٣)

النتيجة

لقد كانت رواية سووشون من أكثر الروايات الإيرانيّة انتشاراً وقراءةً فى المحافل الأدبيّة، كما كانت محطّ بحثٍ ودراسةٍ للعديد من النقّاد والدارسين فى إيران وخارجها. حيث استمدّت دانشور شخصية البطلة الأنثى فى روايتها من حياتها الواقعيّة، فشخصية زرى كانت رمزاً لنساء إيران وكان يوسف رمزاً لطبقة المثقّفين المناضلين وكان بيتها

رمزاً لإيران.

كذلک لاحظنا وجود ارتباطٍ وثيق في الرواية بين السياسة والاجتماع، حيث شرحت دانشور بإسهابٍ أحداث جميع شرائح المجتمع بدقّة بالغة وبنظرة أنثويّة ورؤية مختلفة، فهي جمعت بين العمل السياسّي والعمل الأسريّ معاً، كما جمعت بين الكفاح في المنزل والنضال ضدّ المستعمر.

أيضاً تبيّن لنا أنّ المرأة كانت في طيّات الرواية مهمّشة ومظلومة، لذا انتفضت دانشور لتوعية المرأة وتكرار الأحداث التاريخيّة لتتعمّق الفكرة لدى جميع النسوة بأنّهنّ سينتصرن لا محالة. وقد تجلّى ذلک في استدعاء دانشور للنسويّة في جميع نزاعات الرواية، فزری المهمّشة والخانعة كانت ترى وتلمس كلّ شيء عن قرب ووقوفها إلى جانب زوجها المقاوم يعني وقوف دانشور مع الشعب ومع جميع النسوة ضدّ الظلم وعدم المساواة.

لقد كان الصوت النسويّ الأعلى، بلْ الوحيد، في بدايات القصّة والرواية الإيرانيّة هو صوت سيمين دانشور التي استطاعت أنْ تلج إلى جميع خبايا المجتمع والسياسة بآنٍ واحد وأنْ ترفع الصوت عالياً لتلفت انتباه نظيراتها النسوة وتحثهنّ على أداء وظيفتهنّ في المجتمع، فهنّ قد قدّمن من التضحيات في المجتمع والمنزل مثل الرجال بلْ ربّما أكثر.

كانت دانشور معتقدة بأنّ الذكوريّة تغلغلت إلى العقليّة الإيرانيّة، حيث كانت نتيجتها تهميش وتقوقع المرأة، وإحدى طُرق تبديد هذه العقليّة، هو تعظيم وتبجيل النساء ومنحهنّ حقوقهنّ. كما كانت ترى أنّ الحياة ستكون أكثر انسجاماً حين تتحقّق المساواة بين الرجل والمرأة.

المصادر والمراجع

آژند، يعقوب. (١٣٦٣ش). ادبيات نوين ايران. تهران: امير كبير.
أبونضال، نزيه. (٢٠٠٢م). تمرد الأنثى في الإبداع النسوى العربي: ملخص أبحاث مؤتمر المرأة العربية والإبداع. المجلس الأعلى للثقافة بالقاهرة.
إحسان عباس، عبد الحميد. (١٩٩٨م). ما تبقى من رسائله. الأردن. عمان: دار الشروق.
اطمينانى، عباس. (١٣٨٣ش). بررسى وتحليل رمان سووشون. تحرير: على دهباشى. تهران: سخن.
برادة، محمد. (لاتا). المرأة العربية و الإبداع المكتوب. ملخّص أبحاث مؤتمر المرأة العربية.

پاينده، حسين. (١٣٨١ش).«سيمين دانشور: شهرزادی پسامدرن»، كتاب ماه ادبيات. شماره ١٥. صص ٥٧-٨٢.

پناهی فر، سيمين. (١٣٩٣ش).«بزرگداشت سيمين دانشور». كتاب ماه ادبيات. شماره ٨٤. صص ٩١-٩٣.

توفيق، أشرف. (١٩٩٨م). اعترافات نساء أديبات. الطبعة الأولى. القاهرة: دار الأمين.

جامبل، سارة. (٢٠٠٦م). النسوية وما بعد النسوية. ترجمة أحمد الشامي. الطبعة الأولى. لامك: المجلس الأعلى للثقافة.

حسيني، شكوه السادات. (٢٠١٢م). «روّاد القصة القصيرة في إيران وسوريه؛ دراسة مقارنة». مجلّة العلوم الإنسانيّة الدوليّة. العدد ١٩. صص ٥١-٦٦.

الخالد، كورنيليا. (١٩٩٦م). «الكفاح النسوي حتى الآن: لمحة عن النظريتين النسويّة الأنجلو-أميركية والنسوية الفرنسية». مجلّة الطريق. العدد الثاني. صص ٥٤-٩٦.

الخولي، يمنى طريف. (٢٠٠٥م). «النسويّة وفلسفة العلم». مجلّة عالم الفكر. الكويت. العدد ٢. المجلد ٣٦. صص ٢١-٢٣.

دري، زهرا. (١٣٨٧م). «مدينه فاضله در سوشوون». رشد آموزش زبان وادب فارسی. شماره ٨٥. صص ٢٦-٢٩.

دانشور، سيمين. (١٣٤٨ش). سووشون. تهران: خوارزمی.

دقيقی، مژده. (١٣٨١ش).«سرگردانی يک جيرهٔ همگانی است». مجلّه زنان. شماره ٨٦. صص ٣٢-٣٦.

دهباشی، علی. (١٣٨٣ش). بر ساحل جزيره سرگردانی: جشن‌نامه سيمسن دانشور. تهران: سخن.

ذوالقدر، فاطمة. (٢٠١١م).«شخصية المرأة في الأدب الكويتي الحديث». مجلّة العلوم الإنسانيّة الدوليّة للجمهورية الإسلاميّة الإيرانيّة. السنة ١٨. العدد ١٨. صص ٣٠-٣٦.

زادهوش، محمّد رضا. (١٣٩٠ش). جشن نامه دكتر سيمين دانشور. اصفهان.

سلدن، رامان وپيتر ويدوسون. (١٣٧٧ش). راهنمای نظريهٔ ادبی معاصر. مترجم: عباس مخبر. چاپ دوم، ويرايش سوم. تهران: نشر طرح نو.

سناپور، حسين. (١٣٩١ش). «نقد رمان سووشون سيمن دانشور». كتاب ماه وادبيات. شماره ٦٣. صص ١٢٩-١٣١.

غريفش، مارتنوتيری أوكلاهن. (٢٠٠٨م). المفاهيم الأساسية في العلاقات الدولية. ترجمة مركز الخليج للأبحاث. دبی: مركز الخليج للأبحاث.

غلامی، تيمور. (١٣٨٣ش). «سيمای سيمين اهل قلم». رشد آموزش زبان وادب فارسی. شماره ٦٦. صص ٤٠-٤٧.

فقهی زاده، عبد الهادی. (۱۳۷۸ش). نقش وجایگاه زن در حقوق اسلامی. چاپ اول. تهران: نشر میزان.

فوزی، محمود. (۱۹۸۷م). أدب الأظافر الطویلة. مصر: دار نهضة مصر.

گلشیری، هوشنگ. (۱۳۷٦ش). جدال نقش با نقاش در آثار سیمین دانشور. تهران: نیلوفر.

گویری، شوزان ورهنما، تورج. (۱۳۸۲ش). در آستانه فصل سرد. چاپ ۲. تهران: روشنگران ومطالعات زنان.

مافی، مریم. (۱۳٦۸ش). «صورت خانه دانشور». مجله نشر دانش. شماره ٥. دوره ۹. صص۷۰-۷۲.

محمدی اصل، عباس. (۱۳۸۹ش). جنسیت وزبانشناسی اجتماعی. تهران: گل آذین.

محمدی، سایر. (۱۳۸۰ش). هر اتاقی مرکز جهان است. تهران: انتشارات آ گاه.

مدرسی، یحیی. (۱۳۸۷ش). درآمدی بر جامعه‌شناسی زبان. چاپاول، تهران: نشر پژوهشگاه علوم انسانی ومطالعات فرهنگی.

مکاریک، ایرناریما. (۱۳۸٤ش). دانشنامه نظریه‌های ادبی معاصر. مترجم: مهران مهاجر ومحمد نبوی. تهران: نشر آگاه.

موسی، غادة علی. (۲۰۰۸م). حقوق المرأة فی خطاب المؤسسات النسویة العربیة. قطر: لانا.

مؤمنی، مریم وسیف اللهی، حسین. (۱۳۷۸ش). «زبان وجنسیت». مجله بازتاب اندیشه. شماره ۹٦. صص٦٦-۷۱.

میرعابدینی، حسن. (۱۳۸۳ش). صد سال داستان نویسی. تهران: چشمه.

وولف، ویرجینیا. (۱۳۸٤ش). اتاقی از آن خود. مترجم: صفورا نور بخش. چاپ ۲. تهران: نیلوفر.

Fimayor, Sali (1999) Oxford, oxford university press, New york.

Hillmann, Michael (1988) Persian Prose Fiction: An Iranian Mirror and Conscience, inEhsan Yarshater, Persian Literature.

Sprachman, Paul (1933) International Journal of Middle East Studies.

Spoone, Brian (1991)Introduction in A Persian Requiem, London.